Hans H. Pars

viaţa aventuroasă a operelor de artă

Editura Meridiane

Viața aventuroasă
a operelor de artă

Biblioteca de artă
Biografii • Memorii • Eseuri

HANS H. PARS
Noch leuchten die Bilder
Schicksale und Abenteuer von
Meisterwerken der Kunst
© Copyright 1964 by Holsten-Verlag,
Hamburg

Toate drepturile
asupra prezentei ediții în limba română
sînt rezervate Editurii Meridiane

Hans H. Pars

viaţa aventuroasă a operelor de artă

Traducere de
GHEORGHE SZÉKELY

Editura Meridiane
Bucureşti, 1974

Pe coperță
(de la stînga la dreapta, în sensul acelor de ceasornic):

Settignano — Bust de copil
Rafael — Sf. Gheorghe și balaurul
Constable — Wivenhoe Park, Essex
El Greco — Laocoon
Rembrandt — Autoportret
Verrocchio — Lorenzo de' Medici (bust)
(lucrări păstrate la National Gallery of Art, Washington)

Cuvînt înainte

Asemenea oamenilor, operele de artă își au și ele destinul lor. Și ele sînt pîndite de tot felul de pericole: sînt răpite, furate, batjocorite, sfîrtecate sau lăsate pradă flăcărilor. Peregrinează cu învingătorii din țară în țară, asemenea unor „trofee itinerante", urcă și coboară pe scara de valori a colecționarilor și negustorilor și sînt, în ultimă instanță, la discreția nesocotinței, a prostiei sau, în cazurile fericite, a prețuirii proprietarilor și custozilor lor. Într-o zi oarecare de la începutul secolului nostru, în faimoasele vremuri „de pace", ale bunicilor noștri, este furată Mona Lisa*; vor trece cîțiva ani pînă se va întoarce la Luvru, sărbătorită ca o suverană nemuritoare. Către sfîrșitul celui de al doilea război mondial* Madona Sixtină *este evacuată din Galeriile de la Dresda, pentru a reveni abia în 1956. În Germania nenumărate piese de vitralii din străvechi ferestre gotice mai zac și astăzi ambalate în lăzi. Ele au fost puse la adăpost în vremea războiului, este însă puțin probabil să poată fi vreodată recompuse în splendide imagini colorate, căci navele boltite, cărora vitraliile le dăruiseră o lumină transfigurată, s-au prăbușit.*

Cine salvează, cine pune la adăpost operele de artă? Mai prezintă ele oare destulă importanță pentru noi? Nu dispunem, oare, de metode perfecționate de multiplicare prin fotografie și tiparul în patru sau șase culori? Picturile murale din cas-

tele, primării şi biserici, operele de artă din muzee n-au fost oare fixate din timp pe clişee fotografice? Nu dispunem de o literatură consacrată istoriei artei cum n-a mai cunoscut nici o cultură înaintea noastră? Ce nevoie mai avem de originale, de vreme ce le putem privi liniştiţi în cărţile poştale ilustrate sau în volume de reproduceri?

Frumuseţea este însă originară. Ea este intim legată de opera care păstrează urmele mîinilor maestrului. Opera originară are o valoare absolută, de neînlocuit. Fireşte, vor exista mereu indivizi care, după o catastrofă, să deplîngă exclusiv pierderea contului lor la bancă. În acelaşi timp, însă, nu vor lipsi niciodată adevăraţii oameni, profund legaţi de cultură, îndoliaţi de dispariţia mîndrelor vestigii ce nu se mai înalţă deasupra vieţii cotidiene, oameni neobosiţi, care vor căuta cu înfrigurare venerabilele opere de artă dispărute.

Cartea de faţă nu ne călăuzeşte prin sălile liniştite ale muzeelor. Ea ne conduce, ce-i drept, tot la opere de artă, le prezintă însă nu numai prin prisma plăcerii estetice. Îşi propune să arate cum, odată ieşite din mîna creatorilor, picturile, sculpturile îşi trăiesc propria lor istorie agitată, destinul şi avatarurile lor. Ea ne dezvăluie o altă latură dramatică a istoriei artei, istoria unei moşteniri veşnic ameninţate. Cu cît ne adîncim în această istorie, cu atît ni se întăreşte impresia de parcă maeştrii şi-ar fi creat operele à fonds perdu *al istoriei universale. Istoria operelor de artă să nu fie, oare, decît istoria unei divine, omeneşti şi prea omeneşti risipe?*

Arta a avut de înregistrat pierderi în toate timpurile; ni se pare însă că în secolul al XIX-lea omul abordează ruinele presimţind iminenţa unui dezastru mai pustiitor. Este secolul arheologilor care caută oraşele şi edificiile dispărute ale timpurilor vechi. La început a fost romantismul. Venerabilele turnuri de cetăţi, catedralele încercate de vreme, castelele în ruină apar deodată în strălucirea unei noi transfigurări. Caspar David Friedrich pictează ruinele mănăstirilor gotice în zăpadă, stră-

juite de stejari uriaşi, Hölderlin cîntă frumuseţea sfîşietoare a ruinelor castelului din Heidelberg. Renanii fac pelerinaj la ruinele de la Heisterbach; pe Insula Păunilor (Pfaueninsel), reşedinţa sa preferată în apropiere de Potsdam, Friedrich Wilhelm al III-lea pune să i se construiască un castel sugerînd o ruină de cetate, iar studenţii îşi oficiază legămîntul de libertate în vechi curţi de cetate.

Sub Napoleon începe marea campanie de prădare şi dislocare a picturilor, statuilor şi frescelor. Mai tîrziu, vase întregi încărcate cu opere de artă o pornesc spre America, care le oferă o nouă patrie. Negoţul cu obiecte de artă devine o afacere ca şi vînzarea de brevete pentru produse chimice şi tehnice. Muzeele cresc. Cu toate că ocrotirea monumentelor devine o parte a activităţii de stat iar păstrarea şi restaurarea operelor de artă cunoaşte o dezvoltare fără precedent, se dezlănţuie noi mişcări „iconoclaste". În vîlvătaia celui de al doilea război mondial sînt distruse numeroase opere de artă; în acelaşi timp, însă, multe altele sînt salvate datorită prevederii şi energiei unor oameni inimoşi, cărora le fuseseră încredinţate.

Capodoperele de artă din vremuri vechi şi noi, adevărat tezaur al omenirii, nu trebuie însă expuse în continuare dispariţiei şi distrugerii. Trebuie făcut totul ca aceste comori să fie păstrate pentru viitorime, ferite de fărădelegi şi pîngărire.

1

Dansul macabru al operelor de artă

Să fie, într-adevăr, așa cum a intuit-o Nietzsche la vederea Veneției, că arta nu face decît să ascundă realitatea, să-i disimuleze chipul de Gorgonă crudă și rapace? Generația care i-a urmat a trebuit să constate din proprie experiență că această realitate a făcut țăndări frumoasa mască creată de artă. De la declinul Atenei, Alexandriei și Romei antice încoace, cărora li s-a lăsat mult timp să moară, nici o cultură n-a fost atît de repede și de profund zdrobită, pîrjolită și jefuită ca cea a Occidentului, în mai puțin de un deceniu. Auzim propriul nostru glas în cuvintele rostite de Anselmo al lui Hemingway: „După ce toate acestea se vor fi terminat și vom fi cîștigat războiul, va trebui organizată un fel de penitență, ca să ne ispășim cu toții păcatele". Sînt vorbe rostite în războiul civil din Spania. A venit apoi cel de-al doilea război mondial, urmat de perioada fără pace. Forțele nefaste ale întunericului par încă a fi mai viclene, mai viguroase decît cele care au respectul înnăscut al valorilor umane.

Da, realitatea prezintă prea multe porniri destructive, care în război îmbracă caracterul unei psihoze de masă. În vremuri de pace ajunge ca vreun nelegiuit sau nebun, ori cîțiva indivizi mărginiți sau lipsiți de respect pentru cultură să se poată apropia de opere de artă pentru a le provoca mari nenorociri. În toate vremurile au fost jefuite — chiar și în timp de pace — temple și

biserici, au fost profanate morminte şi coşciuge, începînd cu fellahii din Valea Regilor şi pînă la tîlharii din cavourile Dresdei. Iar cînd într-o ţară se resimte lipsa metalelor mai rare, putem fi siguri că, odată cu lăsarea nopţii, vor porni la drum bande ca să rupă piciorul sau braţul vreunei statui, al cărui bronz să-l vîndă la „fiare vechi". Nici pentru tablouri nu există safeuri sigure; dealtfel, ele nici n-ar putea fi ţinute acolo, căci straturile de pictură, lipsite de lumină, se degradează cu timpul. Şi de cîte ori nu ne aflăm în faţa unor cataclisme naturale, furtuni, inundaţii şi incendii, care restrîng de la un deceniu la altul fondul operelor de artă de primă mărime!

Se spune că zeii îi cheamă de timpuriu pe cei ce le sînt dragi. Să fie acesta, oare, un motiv plauzibil ca să ne luăm rămas bun, înainte de vreme, de la multe lucrări asupra cărora a pogorît privirea zeilor?

> Chiar dacă ar fi să piară întregul tezaur artistic al Europei, inimile noastre şi inimile urmaşilor noştri ar păstra parfumul acestor flori — atît de îmbibate ne sînt simţurile şi sentimentele de miresmele culturii noastre.
>
> Wilhelm Waetzoldt

În toamna anului 1948, un istoric de artă din Dresda, surprins de furtună în masivul Erzgebirge (Munţii Metalici), se refugiază la un canton de cale ferată. Descoperă aici, lîngă strachinele aflate pe spălător, două vase bombate care servesc drept carafe pentru apă. Îşi dă seama, cu stupoare, că sînt piese din Extremul Orient, provenind din vechea colecţie de porţelanuri de la Dresda. Pornind pe acest fir, specialistul constată în zilele următoare că în multe alte cantoane de pe această linie paşnicii cetăţeni au plăcerea să se servească la toaleta de dimineaţă de asemenea porţelanuri minunate. Nici unul nu bănuieşte însă că regele August cel Puternic a cumpărat cîndva aceste vase, aduse cu

o corabie specială tocmai din China. Acțiunea întreprinsă pentru recuperarea lor este încununată de succes.

Un vilegiaturist descoperă, cam în același timp, în casa unei țărănci din Allgäu, Bavaria, un Monet veritabil, pe care un münchenez i l-a dat în 1946 în schimbul unei jumătăți de kilogram de unt. Este vorba de una din cele 650 de lucrări furate la 27 aprilie 1945 din adăpostul antiaerian al lui Hitler de la München. Ceva mai tîrziu este găsit, provenind din aceeași pradă, un Ruysdael, care servise drept așternut pentru o saltea. Dintre aceste tablouri peste o sută fuseseră schimbate pe slănină, unt, ouă și făină. Cincizeci de pînze au fost înapoiate între timp, de voie, de nevoie, statului bavarez. Patru sute cincizeci de lucrări au dispărut însă fără urmă. Valoarea întregii colecții fusese evaluată la 50 milioane dolari.

La Lübeck poliția a înhățat doi bărbați care aveau asupra lor o pictură de Adriaen van de Velde. Pretindeau că ar fi cumpărat-o de la un muncitor cu 100 mărci. Tabloul valora 80.000 mărci. Despre un student la belle-arte de la Lübeck se povestește că ar fi reușit, în haosul prăbușirii statului nazist, să scoată în străinătate nu mai puțin de 3000 obiecte de artă aparținînd Muzeului de Stat al fostului Land Mecklenburg.

Să urmărim, însă, mai departe, cîte se pot întîmpla independent de sălbăticirea pricinuită de războaie.

În 1953 niște hoți comit o spargere la catedrala din Salisbury. Ei nu vizează vreo podoabă bisericească; vor să ia doar un pumn de mărunțiș din cutiile milelor. Portalurile bisericii sînt încuiate, „băieții" n-au chei sau șperacluri și caută să intre pe fereastră. După ce au spart una, observă că acest drum se înfundă. Sparg de aceea și al doilea geam. Acum furtul reușește și ei spală putina cu buzunarele zornăind de monede. Nici nu bănuiesc măcar ce au „înfăptuit", în treacăt: două ferestre ale corului, vechi de 700 de ani, care făcuseră parte din cele mai rare vitralii gotice, sînt

făcute țăndări. Neghiobii nu intenționaseră să distrugă o operă de artă, au comis însă această crimă. Pierderea este inestimabilă.

Iată un alt caz: Sub tencuiala măcinată de vreme a unei biserici sătești de lîngă Basel se descoperă picturi murale de mare valoare din secolul al XV-lea. Se încearcă scoaterea lor la lumină, însă, în sînul parohiei, care este calvinistă, apar disensiuni în jurul chestiunii dacă în biserică pot fi tolerate picturi. Calvin le repudiase fără drept de apel! La sfîrșitul săptămînii o delegație a Comisiei Helvetice pentru ocrotirea monumentelor vrea să cerceteze picturile și constată că, peste noapte, acestea fuseseră distruse cu bună știință, cu excepția unor neînsemnate fragmente. Autorii trebuie să fi fost unii membrii fanatici ai parohiei.

Vom avea prilejul să-i cunoaștem mai temeinic pe strămoșii lor, care au pustiit cu secole în urmă largi domenii ale artei. S-a crezut că acest specimen a dispărut demult. A fost însă o gravă eroare; furia iconoclastă, distrugerea cu sălbăticie a artei ce nu-i este cuiva pe plac reizbucnește mereu. Fie că motivele sînt „cucernice" sau „ideologice" — consecințele sînt aceleași.

La Augsburg sînt arestați trei băieți în vîrstă de 16—17 ani, care întreprinseseră temerare incursiuni prin diferite biserici ale orașului, mai ales în vechiul Dom, restaurat admirabil de Toni Roth cu numai cîțiva ani în urmă. Paracliserul a descoperit într-o nișă lîngă altarul principal o lumînare care ardea. Flacăra făcuse ca lemnul să ardă mocnit, scoțînd fum; în scurt timp incendiul ar fi izbucnit cu siguranță. Profanatorii de biserici imberbi n-au vrut decît să demonstreze de ce sînt în stare. Herostrat, care a făcut să ardă pînă în temelii templul Artemisei din Efes ca să cucerească celebritatea, are o suită de urmași inextirpabili.

Poliția și justiția au însă mult mai frecvent de-a face nu cu asemenea elemente dezlănțuite și inconștiente, ci cu criminali care se năpustesc asupra operelor de artă din sete de cîștig. Nu este

totdeauna ușor să-i prinzi pe jefuitorii de muzee și profanatorii de biserici, deoarece în domeniul acestora lucrează adeseori, după modelul gangsterilor americani, cîte o bandă motorizată, bine organizată, dotată cu hărți și ghiduri, cu acțiuni judicios proiectate, pe baza unei temeinice recunoașteri a terenului, și ale cărei lovituri sînt fulgerătoare. La spargerea unei biserici din Allgäu se reușește prinderea în flagrant delict a unei asemenea organizații de răufăcători. Se constată că din 150 furturi în biserici înregistrate, nu mai puțin de 70 revin acestei bande de tîlhari. Ea a operat în bisericile sătești din Allgäu, în cele de pe cursul superior al Dunării, din Bavaria superioară, Bavaria inferioară și Franconia de mijloc, pînă în Pădurea Bavareză, jefuindu-le de madone prețioase din secolele XVI și XVII, de obiecte de artă din antichitate și piese valoroase de orfevrărie veche, pe care le-a trecut apoi în majoritatea cazurilor, prin contrabandă, în străinătate.

Într-o suburbie din nordul Parisului funcționarii de poliție urmăresc o furgonetă, care, pînă la urmă, își termină cursa nebunească izbindu-se de un copac. Cei interogați nici nu mai trebuie să răspundă, îi scutește de această osteneală unul din pachetele aflate în mașină; desfăcîndu-se singur, aceasta dă la iveală patru tablouri vechi care fuseseră furate din castelul Luynes de lîngă Tours. Poliția jubilează însă prea devreme. Șoferii arestați nu efectuaseră decît transportul, iar de banda de hoți, nici urmă. Se dispune doar de lunga listă a incursiunilor tîlhărești în 48 castele din Franța, paguba provocată fiind evaluată la 2.200.000 mărci vest-germane. Precum se vede, bandele organizate reușesc să dea multe lovituri mari, iar o strînsă împletire cu sistemul internațional de tăinuitori și traficanți face posibilă dispariția rapidă, deseori fără urme, a prăzii.

Mai ușor sînt prinși făptașii izolați, uneori alienați, ca femeia care a furat din Galeriile de Stat din Stuttgart tabloul *Aschermittwoch* (Miercurea cenușii) de Spitzweg, l-a făcut bucăți și i-a cerut apoi unei chelnerițe dintr-un local hîr-

tie de ambalaj. Datorită descrierii amănunțite făcute de către chelneriță, femeia a putut fi prinsă în scurt timp.

A durat însă șase ani pînă ce o comoară inestimabilă ca *Fecioara cu Pruncul în biserică* de Jan van Eyck a fost restituită Muzeului din Berlin, și anume de către un birtaș căruia i-a fost lăsată în schimbul consumației.

Furtul unui tablou celebru al lui Thomas Gainsborough a preocupat poliția timp de 25 de ani, pînă la începutul secolului nostru. Cu toate acestea nu poliția a reușit să dea de urmele picturii, aceasta fiind restituită, pînă la urmă, tot în împrejurări oarecum misterioase. Aceasta este însă o poveste în sine, care merită să fie relatată.

În anul 1876 a dispărut din galeriile de artă ale firmei londoneze Agnew & Co. tabloul lui Gainsborough *Ducesa Georgiana de Devonshire.* Niște spărgători tăiaseră pînza din ramă. Poliția își dădu toată osteneala, fără să poată descoperi totuși vreo urmă. Nici premiul de 5000 lire sterline promis drept recompensă n-a folosit la nimic, opera nefiind găsită. Apoi, după un timp, firma primi o scrisoare anonimă care-i dădu certitudinea că pictura există încă. Răpitorul „Ducesei" întreba cît sînt dispuși să plătească Agnew & Co. pentru restituirea tabloului și, ca dovadă că acesta se află în mîinile sale, anexă o bucățică din marginea pînzei. Negustorii de artă socotiră că ești nțelept să aștepte și nici nu se gîndiră să accepte vreun tîrg. Ei presupuseră pe bună dreptate că hoțul n-a avut succes cu plasarea acestui Gainsborough furat și că nu va avea nici în viitor. Ce-i drept, au predat scrisoarea și bucățica de pînză Scotland Yardului, dar au făcut-o mai degrabă pentru a respecta legea. După cum era de așteptat, hoțul nu fu găsit nici de data aceasta, dar Agnew & Co. rămaseră încrezători, fiind convinși că făptașul sau tabloul vor da din nou semne de viață.

Ceea ce s-a și întîmplat, dar... abia la începutul secolului nostru. „Ducesa" furată își făcu apariția în America, la hotelul Auditorium din

Chicago. Un proprietar de tripou pe nume Sheedy a predat-o acolo personal reprezentantului firmei londoneze, încasînd drept despăgubire o sumă considerabilă. Sheedy refuză să-l divulge pe hoţ, dezvălui însă peripeţiile tabloului furat, în măsura în care se poate da crezare povestirii sale fantastice. Sheedy pretindea că a avut relaţii de afaceri cu necunoscutul, aflînd de la acesta povestea furtului. Tabloul ajunsese întîi în podul unui magazin de vechituri din slums-ul londonez. După încercări nereuşite de vînzare şi eşecul acţiunii de a ajunge la o înţelegere cu negustorii păgubiţi, „gentlemanul" împachetă pictura furată în valiza sa cu perete dublu şi plecă în America. Cîţiva ani mai tîrziu a fost întemniţat la Constantinopol pentru o faptă oarecare, dar a reuşit să evadeze şi să fugă în Italia. Acolo încăpu pe mîna unor şantajişti, care-l ameninţară că-l vor preda poliţiei dacă nu le plăteşte o sumă mare în aur. Din această încurcătură îl salvă vechiul său prieten Sheedy, pe care-l întîlni cu totul întîmplător la Roma. Ca semn de recunoştinţă hoţul îi cedă acestuia premiul pe care urma să-l încaseze pentru restituirea picturii lui Gainsborough, care mai zăcea ascunsă la New York. S-ar putea, firește, ca toată povestea să nu fie decît o născocire. Nu se ştie. Dar e totuna, căci Agnew & Co. a vîndut-o după aceea pe „Ducesa" regăsită lui Pierpont Morgan, pentru suma de 25.000 lire sterline.

La Paris doi spărgători minori, escaladînd o schelă, pătrund în Muzeul de Artă Modernă, taie din ramele lor pînzele *Femei la scăldat* de Renoir şi un *Autoportret* al lui Pierre Bonnard şi, pe cînd „operează" absorbiţi, tăind tot cu cuţitul un Gauguin şi o *Călcătoreasă* de Picasso, sînt surprinşi de un paznic în ultimul moment. Unul din cei doi hoţi declară la interogatoriu că o pornire irezistibilă l-a împins să-şi însuşească pînza lui Picasso: femeia îi seamănă grozav mamei sale decedate. Unde urmau să ajungă, oare aceste comori, care valorează la un loc un milion de mărci?

*

Europa mai seamănă încă şi acum cu un mare tezaur de opere de artă. Secolele productive au asigurat serioase rezerve pentru anii de „secetă". Hemoragia provocată de ultimele două mari războaie trebuie să ne facă, însă, de două ori mai precauţi. În epocile de mare forţă creatoare pierderea unor valori de artă nu atîrnă atît de greu în balanţă, căci ceea ce se pierde este curînd înlocuit cu valori noi, poate chiar mai însemnate.

Dacă vrei să pui la adăpost comorile de artă, trebuie să începi cu ceea ce este mai la îndemînă. Aşa a procedat Wilhelm Bode, atunci cînd, în vîrstă de numai 35 ani, a fost promovat la conducerea Galeriilor de artă ale Prusiei, la Berlin. Ca şef de secţie îi era subordonată numai plastica creştină; el se simţea însă răspunzător pentru mai mult decît i se cerea: a început prin a revizui podul Muzeului vechi (Altes Museum din Berlin) şi a dat astfel peste un depozit de o mie de tablouri eliminate din galerii, care erau depuse acolo încă din 1830, de mai bine de 50 de ani, neînrămate, jumătate din ele nici măcar întinse pe şasiuri, degradîndu-se de umezeală, căldură şi murdărie. A fost un caz nemaipomenit de neghiobie şi inerţie muzeistică. Bode a găsit aici cîteva duzini de tablouri ale şcolilor de pictură veche italiană, tablouri demne să fie expuse, în special unul din panourile lui Melozzo da Forlì din palatul din Urbino şi alte valoroase tablouri de altar datorate unor pictori florentini, lombarzi şi ferrarezi. Aceasta n-a fost pur şi simplu una din multele descoperiri norocoase despre care vom mai avea prilejul să auzim, ci mai mult decît atîta: a însemnat salvarea unor opere de artă „păstrate" cu o extremă neglijenţă, ceea ce mai devreme sau mai tîrziu ar fi dus la pierderea lor iremediabilă, aşa cum îi fusese sortit unui mic panou de Annibale Carracci *(Lupta centaurilor cu lapiţii)*, pe care Carl Eduard Liphart l-a găsit în depozitul Muzeului Ermitaj de la Petersburg într-o stare atît de jalnică, încît pictura n-a mai putut fi salvată decît parţial. Ştim, de

asemenea, că renumitul portret al contelui Peñeranda, pictat de Gerard Terborch în timpul tratativelor de pace din 1684 de la Münster, s-a distrus din cauza proastelor condiții de păstrare.

Cel ce se lasă pradă pasiunii de colecționar trebuie să știe cîte ceva despre conservarea tablourilor. Acuarelele, desenele, precum și toate lucrările gravate sau tipărite pot fi păstrate în mape și dulapuri — ceea ce nu e cazul cu picturile în ulei. Rubens o știa prea bine. Îi trimisese de la Antwerpen marelui duce al Florenței un tablou în ulei ambalat într-o ladă, și se temea ca pictura să nu se fi întunecat în timpul îndelungatei călătorii. L-a rugat de aceea pe pictorul de curte Justus Suttermans, într-o scrisoare datată 12 martie 1628, să expună tabloul, cu întreruperi, acțiunii razelor solare. Oricum, o pictură în ulei n-are voie să fie ținută mult timp în întuneric. În felul acesta degradase primarul orașului Deventer un alt portret pictat de Gerard Terborch, cel al principelui Wilhelm al II-lea de Orania. Tabloul fusese închis într-un dulap, iar cînd, mai tîrziu, a fost scos la lumină, era complet înnegrit. Asemenea degradări pot fi prevenite sau înlăturate cu condiția să știi ce ai de făcut. Și mai trebuie știut că se întîmplă o nenorocire ori de cîte ori așezi o pînză într-o poziție nepotrivită și-i întorci apoi spatele. Pictorul Dirk van Hoogstraten (decedat în 1640) a pierdut din ochi pentru un singur moment tabloul său *Bachanală*, pentru care tocmai pictase după natură o capră, și tabloul a și fost sfîșiat de coarnele „modelului".

Dacă așa ceva se poate petrece chiar în atelierul pictorului, dacă pînă și în casa colecționarului sau în galerii capodoperele sînt păstrate în condiții precare, cu atît mai mult sînt periclitate acestea din clipa în care sînt lipsite de un adăpost ocrotitor, dacă, asemenea oricărui lucru mult rîvnit, trec din mînă în mînă. S-ar putea scrie un întreg roman consacrat tragicelor peregrinări ale tablourilor. Unele capitole din jurnalele de călătorie ale operelor de artă ne ajută să înțelegem de ce practica modernă de a trimite lucrări

peste mări și țări, la expoziții itinerante, întîlnește tot mai mulți adversari îndîrjiți, întîmpinînd opoziții și interpelări chiar și în parlamente. Eventualul accident nu poate fi compensat de nici o asigurare, oricît de mare ar fi ea.

Dacă transportul nu este foarte bine pregătit, operele de artă au de suferit. Nu fiecare colecționar de artă este atît de circumspect și ține seama de orice incident posibil ca împăratul Rudolf al II-lea de Habsburg, de care va mai fi vorba. Tînărul Rubens a avut de însoțit odată, din însărcinarea ducelui de Mantova, un transport de picturi italiene trimise în Spania. La despachetare, spre disperarea sa, unele tablouri prezentau stricăciuni. A mai reușit să le repare cu bine. Ceea ce se poate însă întîmpla cînd un călător lipsit de experiență duce în bagajul său un tablou, ne relatează Joachim von Sandrart în a sa *Teutsche Akademie*, cea mai veche istorie a artei scrisă în limba germană, datînd din 1675. Este vorba de o anecdotă ce s-ar fi povestit în anul 1627 la curtea regelui Angliei și nu există nici un temei să n-o socotim demnă de crezare.

Un tînăr cavaler din suita regelui Carol I Stuart, mare iubitor și colecționar de artă, vrea să-i ducă suveranului său, dintr-o călătorie făcută în Italia, un dar prețios. A aflat că regele admirase mult la Veneția o *Maria Magdalena* de Tițian. Cavalerul cumpără opera la un preț foarte mare și vrea s-o ducă personal, pentru a exclude orice risc. Cum să transporte însă în condiții sigure o pînză atît de mare? Călătoria prin atîtea țări se face călare. Uneori va și ploua, desigur, iar despre o ladă de mărimea originalului nici nu putea fi vorba. Pînă la urmă, tînărului și istețului său scutier îi vine ideea genială de a comanda o cutie plată de tinichea care să nu fie mult mai mare decît un cobur. Tabloul pictat de Tițian este scos de pe șasiul de lemn și împăturit ca un șervet de atîtea ori încît să încapă în cutie. Apoi, la drum, pe cal. Pentru tînărul cavaler aventura se încheie însă cu o mare dezamăgire. El îi predă regelui cutia cu tabloul. „Deoarece însă

acesta", scrie Sandrart, „fusese pictat pe o pînză grunduită cu cretă, în urma îndoirii a pleznit în numeroase locuri, prezentîndu-i-se la despăturire regelui complet deteriorat și urît la vedere. Astfel, numitul cavaler a avut parte, în locul grației regale urmărite prin acest cadou, de dizgrație, regele interzicîndu-i chiar, din cauza nerozie de care dăduse dovadă, accesul la curte."

Problema dificultății la transport a tablourilor de mari dimensiuni revine mereu fiind soluționată de regulă în dauna operei de artă. Adeseori se recurge la măsuri radicale, mergînd pînă la îndoirea și tăierea lucrărilor în cauză. Cînd francezii au vrut să care cu ei din biserica iezuită Santa Trinità de la Mantova tripticul pictat de tînărul Rubens în anul 1604, se găseau în fața unei probleme care reclama răbdare și îndemînare. Ei au soluționat-o militărește.

În centrul tripticului, care reprezenta adorația Sfintei Treimi de către familia ducală, era zugrăvit și un vînător de curte în care Rubens se înfățișase pe sine însuși, cu un mare ogar alături. Altarul cucerise deja o faimă binemeritată: străinii veneau de departe și stăteau în fața lui „de-a dreptul zguduiți", după cum relatează preotul iezuit Garzoni. Acum, în 1797, tripticul urma să fie dus la Paris. Soldații nu pot pricepe ce rost are atîta osteneală. Pînza devenise umedă și friabilă din cauza aburilor ce se ridicau din baloturile de fîn încins, depozitat în această biserică folosită ca hambar, iar părțile inferioare păreau complet mîncate de mucegai. Soldații demontează canaturile altarului și le așază într-o hodorogită căruță cu coviltir. E cert că în timpul călătoriei nu s-a avut prea mare grijă de ele, căci la destinație sosește numai una din cele două imagini. Cealaltă a dispărut, cel puțin deocamdată. Partea centrală, de dimensiuni considerabile, pricinuiește și mai multă bătaie de cap. Tabloul este scos de pe șasiu și rulat, însă acest „burlan" nu încape în nici o căruță; soldații îl desfac și în acest moment se petrece ceva monstruos: pictura înaltă este despicată cu sabia. Cu acest prilej ră-

mîn pe jos şi dispar cîteva porţiuni de pînză — vînătorul de curte, cu ogarul, prinţii şi prinţesele. Dintre acestea doar două bucăţi vor fi recuperate, însă mult mai tîrziu.

Jefuitorii n-ajung prea departe cu cele două părţi principale cu care porniseră la drum: Academia din Mantova obţinuse între timp contramandarea ordinului şi astfel partea centrală, tăiată în două şi, pe deasupra, incompletă, face cale întoarsă, ajungînd în Biblioteca de la Mantova. Pictorul de miniaturi din localitate, Giuseppe Pelizza, primeşte însărcinarea să peticească tabloul; nu reuşeşte, însă, deoarece lipsesc fragmente esenţiale. Una din părţile laterale, reprezentînd Schimbarea la faţă, se află din 1801 în Muzeul din Nancy, cealaltă, cu Botezul, este redescoperită abia în 1840, peregrinează apoi prin mai multe colecţii particulare, ca să ajungă în 1876 la Muzeul din Antwerpen. În 1908, din părţile risipite ale acestui altar de Rubens, un cap de prinţ este descoperit la Viena. Un alt fragment este păstrat în muzeul din Verona. Cu această mutilare şi dispersare poate fi considerată ca distrusă cea mai importantă lucrare de tinereţe a marelui maestru flamand.

O operă din perioada sa de maturitate, *Înălţarea Fecioarei*, a scăpat mai uşor, mai ales dacă ţinem seama de faptul că lucrările lui Rubens au avut parte de o soartă tristă, multe din ele fiind mutilate cu furie. Panoul a fost tăiat cu ferăstrăul în trei bucăţi în 1809, cu prilejul înstrăinării lucrării din palatul Belvedere de la Viena. Tabloul a revenit la Viena în 1816 şi se află azi în Kunsthistorisches Museum. Acestea sînt doar două exemple din marele jaf de opere de artă comis de francezii lui Napoleon, asupra căruia vom mai reveni.

Ei da, această suită de mutilări, de ciopîrţire a unor opere de artă în două, trei şi patru trebuie pusă în sarcina unor ageamii şi soldaţi, care, ce să-i faci, rezolvă repede, cu barda şi ferăstrăul, problemele de transport mai dificile. Sîntem cu atît mai consternaţi cînd aflăm că întreaga crea-

ție a unui artist poate fi distrusă de oameni care se mai și pretind cunoscători și iubitori de artă. Aceștia nu pot invoca în apărarea lor decît argumentul, de valoare îndoielnică, al gustului lor. Cu o impertinență agresivă ei își supraapreciază gustul, plasîndu-l deasupra impulsului intim al creatorului. Au existat barbari chiar și în rîndul proprietarilor de galerii, care s-au năpustit cu cuțitul sau foarfeca asupra unui tablou și l-au masacrat fără milă, pentru că nu le-a plăcut cutare sau cutare parte, lăsînd întreg numai cîte un fragment. Micul cîntăreț la tamburină al lui Paolo Veronese, păstrat la Viena, este, probabil, un asemenea fragment dintr-o compoziție mai amplă. Bucata de pînză, cu nudul unui băiețel, este înaltă de 52 cm și lată de 51 cm. În partea superioară, însă, după cum relatează Gustav Glück, fostul director al Galeriei de pictură, „este îndoită peste șasiu o porțiune de pînză destul de mare, care continuă peisajul și care, desfășurată, ar da tabloului un alt format". Este posibil ca fragmentul să fi făcut parte dintr-o pictură reprezentînd o Veneră culcată. Această mutilare a tabloului trebuie să fi avut loc încă înainte de 1656, întrucît în galeria deținătorului său de atunci, arhiducele Leopold Wilhelm, lucrarea, care fusese atribuită vreme îndelungată lui Tițian, figura deja sub forma sa actuală. Nu este exclus să fi acționat și aici o falsă pudoare. Vom vorbi mai încolo de un duce care s-a năpustit cu cuțitul asupra unui tablou înfățișînd nuduri de femei, ca și cum nudul ar fi *ab ovo* ceva obscen. Acestea nu sînt cazuri izolate. Opere ale lui Leonardo și Michelangelo au devenit victime ale intoleranței, ca și unele tablouri ale lui Correggio și Veronese.

Ne amintim de atentatul asupra celebrei *Venus cu oglinda*, probabil unicul nud de femeie pictat de Velázquez. Revoltată de arestarea conducătoarei de sufragete Pankhurst, una din adeptele ei, pe nume Mary Richardson, s-a năpustit cu un topor — în primăvara lui 1914 — asupra tabloului păstrat la National Gallery din Londra.

Dar pot fi oare scuzați acei „colecționari" exaltați care distrug un tablou numai pentru a obține un detaliu care se bucură de prețuirea lor deosebită? Au existat și fanatici care au oferit sume uriașe ca să li se îngăduie să taie dintr-o capodoperă, ce nu le aparținea, un singur personaj sau numai un cap, după cum ni se relatează despre colecționarul amsterdamez Jakob Rauwaert, care încercase să obțină dintr-un portret al lui Dierick Jacobsz, aflat în posesia gărzii civice municipale, o singură mînă care-l fascina.

De o asemenea soartă urma să aibă parte *Bătrînul muzicant* al lui Manet, dacă văduva maestrului nu s-ar fi opus acestei nelegiuiri. Tabloul, pentru care ea cerea 5000 franci, n-a găsit cumpărător timp de mulți ani. Într-una din zile își făcu apariția la doamna Manet soția unui consilier general de Sena și-i oferi 1500 franci pentru un fragment, și anume pentru cei doi copii care stau în picioare în spatele muzicantului ambulant. Vizitatoarea spori pînă la urmă oferta la 2000 franci. Cunoscutul negustor de tablouri parizian Ambroise Vollard, martor ocular al acestei scene, povestește: „Luînd tăcerea doamnei Manet drept încuviințare, puse mîna pe o pereche de foarfeci care se aflau pe masă. Cînd văzu fierul îndreptat spre tablou, doamna Manet se ridică, cu toată repeziciunea pe care i-o îngăduia corpolența ei, exclamînd:

— Nu, nu, am impresia că-mi asasinați bărbatul!..."*

În cazul unei alte picturi a soțului ei, doamna Suzanne n-a manifestat, din păcate, aceeași lăudabilă fermitate. Este vorba de *Execuția împăratului Maximilian al Mexicului.* Manet detesta tablourile istorice, a pictat totuși, sub impresia nemijlocită a acelui eveniment cutremurător, un episod al istoriei contemporane. Soarta lui Maximilian de Habsburg, care, la insistențele lui Napoleon al III-lea, acceptase coroana de împă-

* Ambroise Vollard: *Amintirile unui negustor de tablouri*, pag. 72. Traducere de Ileana Vulpescu, Ed. Meridiane, 1969.

rat al Mexicului şi a murit apoi în împrejurări tragice în 1837, l-a zguduit atît de puternic pe pictor încît a înfăţişat scena de mai multe ori. Există replici la Boston, la Mannheim şi la Copenhaga. Londra trebuie să se mulţumească cu fragmente provenite din colecţia lui Edgar Degas şi pe care le salvase de la distrugere Ambroise Vollard. Familia, considerînd această replică inferioară pentru că era mai puţin „finisată" de maestru, a scos-o de pe şasiu şi a zvîrlit-o, sub formă de sul, într-o debara. Într-o bună zi unuia din membrii familiei îi trecu prin cap ideea că poate s-ar putea scoate ceva bani şi din aceastăpînză „nevandabilă". Sergentul care-şi încarcă arma a fost deci decupat şi vîndut. Cînd tabloul astfel maltratat ajunse sub ochii lui Vollard, acesta constată şi alte stricăciuni. Rularea greşită şi depozitarea în debara i-au dăunat atît de mult, încît „pînza era crăpată în dreptul soldaţilor cu arma la ochi"*.

Vollard a cumpărat totuşi lucrarea şi a dus-o la restauratorul Chapuis. Acesta rămase stupefiat: cu cîtva timp în urmă a avut de rantoalat, pentru *Monsieur* Degas, un „sergent" pictat de Manet, iar vînzătorul îl asigurase pe Degas că „restul tabloului fusese distrus într-un accident". Vollard, veşnicul burlac, care în pivniţa de sub localul de expoziţie găzduise la masă atîtea cucoane vesele, se duse la Degas şi-i arătă tabloul mutilat. „Iarăşi familia!" exclamă pictorul în culmea indignării, „feriţi-vă de familie"! Apoi, venindu-şi în fire, rosti: „— Ăsta ai să mi-l vinzi mie. Şi ai să te duci la doamna Manet ca să-i spui că vreau să-mi dea şi picioarele sergentului, care lipsesc din fragmentul meu, precum şi ceea ce lipseşte dintr-al dumitale: grupul format de Maximilian şi de generali... Spune-i că am să-i mai plătesc ceva...". Vizita lui Vollard la doamna Manet a fost zadarnică... Bucăţile de pînză, a căror vopsea fusese macerată de igrasia şopronului, au fost folosite la aprins focul. În semn de

* Aici, şi în continuare, v. Ambroise Vollard, *op. cit.*, pp. 68—70.

protest Degas lipi sergentul, precum și fragmentul din *Execuția lui Maximilian*, cumpărat de la Vollard, pe o pînză mare, avînd dimensiunile prezumate ale tabloului inițial. Cînd, după moartea lui, tabloul a fost vîndut și a ajuns la Londra, părțile au fost iarăși desprinse și acum se află înrămate, fiecare în parte, în Tate-Gallery.

Un tablou mare al lui Henri de Toulouse-Lautrec, pictor prețuit la justa lui valoare abia în zilele noastre, a avut parte ulterior de o soartă ceva mai bună. Inițial el pictase tabloul pentru un local din Montmartre; mai tîrziu lucrarea și-a schimbat de cîteva ori proprietarul. Ultimul a tăiat-o în bucăți, spre a o putea comercializa în condiții mai avantajoase. Fragmentele ajunseseră să fie împrăștiate în cele patru puncte cardinale, pînă cînd niște admiratori ai lui Lautrec au prins de veste, începînd să caute cu înfrigurare piesele detașate ale tabloului descompus. Departamentul de belle-arte a achiziționat apoi lucrarea reconstituită în schimbul sumei de 400.000 franci. Fiecare asemenea operație chirurgicală, care reconstituie din fragmente o operă de artă, trebuie să ne bucure nespus de mult.

Aici e bine să ne oprim puțin. S-ar părea că asistăm la lectura unui rechizitoriu citit unui răufăcător de profesie care are la activ un șir nesfîrșit de antecedente. Sau am nimerit cumva la un psihiatru care ne vorbește despre rătăcirile sufletului omenesc, conducînd spre tenebrele descompunerii? Un lucru îl bănuim în orice caz: că sîntem cu toții niște moștenitori păgubiți. Știam că, în decursul secolelor, bisericile și principii, orașele mari și bogate, amatorii, acei mecena și, în sfîrșit, administrațiile de stat moderne i-au acordat artistului și operelor sale o atenție considerabilă. Dacă tezaurului artistic i-au fost pricinuite totuși pagube de proporții incalculabile, înseamnă că ceea ce admirăm noi astăzi în muzee, palate, colecții și edificii publice nu poate fi decît o mărimă din ceea ce a desăvîrșit cultura noastră. Fenomenul autodistrugerii l-am întîlnit și în culturile unor vremuri apuse, ne-am făcut însă ilu-

zia că noi am fi mai grijulii şi mai vigilenţi. Trebuie să recunoaştem că meritǎm prea puţin aceste epitete. Legea decăderii şi descompunerii* acţionează şi asupra culturii noastre. Secolul trecut a apucat să ne mai vadă cutreierînd lumea asemenea unor exploratori norocoşi, adunînd comorile popoarelor şi culturilor. Cu totul alta este starea de spirit caracteristică zilelor noastre! De parcă am străbate propria noastră casă şi am descoperi în încăperi părăsite urmele unor orgii nesăbuite, ale unor excese barbare şi ale unei risipe şi nepăsări de neiertat.

Cartea de faţă n-ar fi prin urmare decît un pomelnic al neghiobiei şi furiei distructive omeneşti? Nicidecum, căci pe acest fundal sumbru apar cu şi mai multă pregnanţă exemplele de reală dăruire şi autentic devotament puse în slujba moştenirii artistice. Încrederea în specia umană renaşte ori de cîte ori aflăm despre redescoperirea unor piese de mult pierdute şi sufletul nostru se umple de recunoştinţă faţă de salvatorii unui bun cultural lipsit de apărare, ai unui oraş bogat în opere de artă, ai unei picturi batjocorite sau ai unei statui ruinate.

Aceasta este doar una din feţele istoriei artei noastre, istorie copleşită de tragismul destinului uman. Cealaltă este determinată de forţe extraumane. Natura îşi dezlănţuie forţele stihinice asupra lumii frumosului şi răpeşte fără milă rodul unei vieţi trudnice de geniu. Jungla care înghite templele şi statuile zeilor de la Angkor nu constituie decît un singur exemplu semnificativ.

Am afirmat că Europa mai seamănă şi astăzi cu un mare tezaur de opere de artă, chiar dacă numeroase creaţii s-au păstrat doar fragmentar. Multe din lucrările de artă ruinate de mîna omului au putut fi salvate pînă la urmă tot de oameni, iar multe altele vor mai fi aduse la lumină de parcă am fi noi înşine arheologii propriei noastre culturi. Dar cînd omul este asaltat de elementele naturii — apa, furtuna, focul, cutre-

* v. Oswald Spengler, *Declinul occidentului* (N. tr.)

murul — sînt amenințate de pieire atît bunurile materiale cît și operele de artă; odată cu zidurile ce se prăbușesc, dispar picturile și statuile multor generații.

Cîtă vreme popoarele schimbă între ele mărfuri, arme, trofee și daruri, marea este uriașa, primejdioasa cale pe care, un lucru odată înghițit, rămîne îndeobște pierdut pentru totdeauna.

Istoria navigației maritime menționează doar în treacăt și încărcătura înghițită de adîncuri, odată cu scoaterea unui vas din registrul maritim. În zilele noastre a început o nouă și dificilă acțiune a arheologilor profilați pe cercetarea adîncurilor submarine. Profesorul Merlin a cerut unor scafandri, încă înaintea primului război mondial, să exploreze epava unei corăbii antice scufundate la Mahdia, un mic port de pe țărmul tunisian. Era un vas de captură, pe care, după jefuirea Atenei, Sulla îl expediase cu destinația Roma și care era încărcat cu opere de artă, coloane, amfore, statuete de bronz și obiecte de podoabă. O parte din ele a putut fi scoasă din nămolul conservant.

În apele din largul coastelor germane se fac explorări sporadice în căutarea unor corăbii care transportaseră cîndva aur, sau a orașului legendar „Vineta"*, mai puține însă decît în Marea Mediterană, sistematic cercetată pentru recuperarea unor opere de artă a căror scufundare fusese consemnată. Firește, nu poate fi vorba de picturi în asemenea cazuri, deoarece apa sărată le-ar fi dizolvat demult. Mormîntul marinarilor este lipsit de tablouri. Cu toate acestea navigația creștină a tablourilor cunoaște și ea cazuri care frizează miraculosul. Să ne referim întîi la două scufundări fără urme și fără întoarcere.

Mathis Gothart Neithart, zis Grünewald, pictor de curte al cardinalului Albrecht von Brandenburg, a pictat între anii 1508 și 1528, pentru Domul de la Mainz, trei retabluri pomenite de Sandrart. Toate trei au fost răpite de suedezi

* Conform tradiției, o așezare slavă pe insula Wolin, înghițită de furia mării (N. tr.)

în 1632 şi au pierit într-un naufragiu în Marea Baltică, împreună cu alte opere de artă prădate. Tot Marea Baltică a înghiţit cu un secol şi jumătate mai tîrziu renumita colecţie Braamkamp, care fusese scoasă la licitaţie la Amsterdam în ziua de 31 iulie 1771. Împărăteasa Ecaterina a II-a a Rusiei a achiziţionat prin însărcinatul ei Tideman o mare parte a acestor comori şi aştepta transportul în cursul aceluiaşi an. În noiembrie corabia cu tablouri s-a scufundat în valuri. Drept una din cele mai frumoase piese ale acestei colecţii era socotită o pictură înaltă de un metru, a lui Gerard Dou, reprezentînd în partea de mijloc o mamă care-şi alăpta copilul, în fundal dugheana unui bărbier, iar în părţile laterale un bărbat ascuţindu-şi pana, precum şi o scenă de şcoală. Ciudata pictură atinsese la o licitaţie din anul 1719 un preţ de 6000 guldeni. În timpul în care îi aparţinuse tabloul, Braamkamp l-a pus pe pictorul W.J. Laqui să-i execute o copie. O a doua copie s-a păstrat în colecţia Six de la Amsterdam. Însă capodopera lui Dou, pentru care ţarina plătise 14 100 guldeni, a fost înghiţită de valuri, împreună cu lucrări de Paulus Potter, marele pictor animalier, şi de Gabriel Metsu.

Uneori o mînă salvatoare se întinde în valurile mării şi nu le permite să se bucure de pradă. În jurul anului 1555 o corabie pleacă din Ţările de Jos spre Spania, avînd la bord tabloul de altar *Coborîrea de pe cruce*, pictat de Rogier van der Weyden pe la vîsta de 40 de ani. Tabloul fusese achiziţionat de la sediul corporaţiei arbaletierilor de către Maria de Ungaria, regenta Ţărilor de Jos, pentru nepotul ei, regele Filip al II-lea al Spaniei. Înainte de a-şi începe marea călătorie, regenta i-a cerut lui Michael Coxcie să-i execute o copie. Vasul a nimerit în furtună şi a eşuat. Lada cu tabloul, plutind pe valuri, a fost pescuită din apă. Stratul pictural, după cum arată Van Mander, s-a descleiat doar pe alocuri. Capodopera lui Van der Weyden se găseşte azi la Escorial, mănăstirea-cetate a regilor spanioli,
27 de lîngă Madrid. (În prezent la Prado, N. tr.)

În anul 1482 a murit în mănăstirea călugărilor augustini de la Roodendale, lîngă Bruxelles, maestrul Hugo van der Goes din Gand. Ultimele zile şi le-a trăit pradă unei profunde depresiuni. Îl obseda gîndul că nu va mai apuca să realizeze numeroasele tablouri pe care ţinea să le picteze, iar călugării încercau zadarnic să-l înveselească cu muzica lor pe întristatul „frate laic". I-a mai parvenit oare în chilie vestea că arta lui era atît de admirată în Italia? Opera sa cea mai renumită, *Adorarea păstorilor**, ajunsese să fie considerată drept model de către pictorii italieni.

Patrusprezece ani după moartea sa, un triptic cu *Fecioara tronînd sub baldachin* avea să pornească de asemenea pe mare, spre sud. În dreptul oraşului Palermo corabia cu pînze suferi un naufragiu şi numai tripticul a putut fi recuperat la Polizzi, Sicilia, şi adus pe uscat; bine ambalată, pictura rezistase catastrofei şi fu dăruită bisericii Santa Maria del Gesù din Polizzi. Tot din mare a fost salvată şi o operă a lui Fra Angelico. Istoria nu dă nici un amănunt despre ea; ar putea fi vorba, după cum presupune Th. Frimmel, de tabloul din biserica capucinilor din Leonforte, Sicilia.

Istoricul se fereşte să accepte asemenea informaţii nesigure, mai ales în cazurile în care o salvare miraculoasă este relatată în împrejurări surprinzător de similare, cînd despre o pictură, cînd despre alta. Ne amintim de sugarul Moise, pe care fiica faraonului, scăldîndu-se în Nil, l-a găsit într-un coş de trestie, sau de copilul Hercule care a sugrumat doi şerpi strecuraţi în leagănul său. Asemenea povestiri miraculoase au fost legate, în formă identică sau foarte asemănătoare, de numele multor eroi; sînt legende care cutreieră istoria universală. Să fie oare la fel şi cu tablourile smulse valurilor în mod miraculos?

* Comandată de Tommaso Portinari, reprezentant al casei de' Medici la Bruges, lucrarea fusese donată, pe la 1476, bisericii Santa Maria Nuova din Florenţa, exercitînd o puternică influenţă asupra picturii florentine. *Altarul* (sau tripticul) *Portinari* este păstrat astăzi în Galeria Uffizi, Florenţa (N. tr.)

Cea mai cunoscută dintre povestirile de acest gen este brodată în jurul unei picturi de Rafael şi ne este transmisă de Giorgio Vasari, părintele istoriografiei de artă europene. Rafael pictase pentru biserica mănăstirii Santa Maria dello Spasimo din Palermo un tablou de altar avînd 3,06 m înălţime şi 2,30 m lăţime. *Purtarea crucii* fu terminată în 1517 la Roma şi urma să fie transportată pe mare la Palermo. „O furtună îngrozitoare — povesteşte Vasari — aruncă vasul pe o stîncă, astfel încît el se zdrobi, iar echipajul şi încărcătura pieiră, cu excepţia acestui singur tablou care, ambalat cum era, fu purtat pe mare pînă în regiunea Genovei. Pescuit acolo şi tras la mal, a fost considerat o operă de sursă divină şi vegheat ca atare; tabloul a rămas nevătămat, căci chiar şi furia vîntului şi valurilor mării şi-au dovedit respectul faţă de frumuseţea unei asemenea opere. Cînd mai apoi vestea acestei întîmplări se răspîndi, călugării începură să se agite ca să recapete tabloul, ceea ce le reuşi foarte greu, numai cu aprobarea Papei; ei îi despăgubiră cu generozitate pe cei ce li-l înapoiară. Tabloul fu astfel încărcat din nou, adus cu adevărat în Sicilia şi aşezat la locul lui la Palermo, unde se bucură de mai mare faimă şi respect decît vulcanul".

Fireşte, relatarea este întreţesută cu elemente de legendă, ea conţine însă un amănunt care cu greu putea fi inventat, şi anume intervenţia lui Leon al X-lea, căreia îi datorează călugării de la Lo Spasimo retrocedarea de către genovezi a picturii lui Rafael. Aceasta face ca însăşi catastrofa să fie considerată autentică. În orice caz, peripeţiile picturii nu se sfîrşesc aici. Tabloul a stat la Palermo pînă în anul 1661, după care a fost dus de către abatele mănăstirii regelui Filip al IV-lea la Madrid, unde a fost aşezat deasupra altarului principal al capelei regale. Cu 73 ani mai tîrziu a fost salvat încă o dată ca prin minune, fiind scos la timp din Alcazarul madrilen în flăcări, unde în 1734 au pierit multe opere însemnate, şi transportat la castelul Buen Retiro, pentru ca în 1772 să fie mutat în noul castel regal

de la Madrid. Răpit de francezi în 1813 și dus la Paris, a fost transpus de pe panoul de lemn pe pînză — cum și de ce vom vedea mai tîrziu — ca să fie readus, în sfîrșit, în 1822 la Madrid, acum fiind păstrat în muzeul Prado.

Am vrea să ne mîngîiem cu ideea că în zilele noastre transportul maritim oferă o siguranță incomparabil mai mare. Dar chiar și în anul 1952 a mai eșuat în fața coastelor Tasmaniei un vapor cu tablouri semnate de Matisse și Picasso, care urmau să fie expuse la Sidney. Din fericire vaporul a putut fi adus pe linia de plutire și încărcătura salvată.

Capriciile Mării sînt incalculabile, iar pămîntul nu constituie nici el un piedestal absolut sigur pentru vreo capodoperă.

Dacă *Madona cu sticletele* de Rafael mai există încă, aceasta se datorează fiului primului ei proprietar. Rafael a pictat acest panou în anul 1505, ca dar de nuntă oferit prietenului său Lorenzo Nasi din Florența. După 42 de ani, în urma unei alunecări de teren, palatul familiei Nasi se prăbușește și îngroapă tabloul sub masa blocurilor de piatră. Giovanni Battista Nasi-fiul supraveghează îndepărtarea dărămăturilor. Tabloul este găsit, dar în bucăți; o restaurare atentă îi redă vechea frumusețe. Tabloul, ajuns mai tîrziu în proprietatea familiei de' Medici, împodobește astăzi Galeria Uffizi.

Încoronarea Sf. Nicolae din Tolentino, operă de tinerețe a lui Rafael, a avut parte de o soartă mai cumplită. Cu un an înaintea marelui cutremur care a devastat orașul Città di Castello, destinul și-a oferit chipurile ajutorul, fără să fie luat însă în seamă: pictorul Gavin Hamilton încercase zadarnic să achiziționeze tabloul, care ar fi ajuns astfel la Roma. În anul 1789, jumătatea superioară a marelui panou a fost atît de grav deteriorată în clădirea ce se prăbușise, încît Papa Pius al VI-lea a dispus, urmînd sfatul pictorului francez Wicar, ca puținele fragmente nevătămate să fie decupate cu ferăstrăul și înrămate fiecare separat. Aceste fragmente au dis-

părut din Vatican în timpul lui Napoleon și au fost regăsite abia în 1912; Oscar Fischel le-a descoperit, sub alte denumiri, în galeriile din Brescia și Neapole.

Despre asemenea salvări ciudate vom mai vorbi cu diferite prilejuri; este vorba deseori de coincidențe fericite, care salvează în ultimul moment cîte o operă de artă amenințată.

Asistăm mai totdeauna la distrugeri în masă atunci cînd orașe întregi sînt lovite de război și incendiu, cînd biserici și castele, primării și pinacoteci sînt mistuite de flăcări. Nu afirmăm nici pe departe că în asemenea clipe de mare pericol nu s-ar găsi inimoși care să sară în ajutorul operelor de artă; de cele mai multe ori se face tot posibilul; focul este însă de o mie de ori mai iute, înghite sute de pînze în timpul în care două mîini abia reușesc să smulgă din perete un singur tablou și blochează cu fumu-i asfixiant toate intrările. Vedem ba un primar curajos aruncîndu-se într-o catedrală cuprinsă de flăcări, ba un director de galerie întorcîndu-se mereu, în ciuda arsurilor suferite, în sălile în care nu mai este nimic de salvat. Cronicarul stă zguduit în fața ruinelor fumegînde. Aflăm arareori cu exactitate cum s-au petrecut lucrurile, ce s-a întreprins și ce anume s-a pierdut pentru totdeauna. De cele mai multe ori nu rămîn consemnate decît numele localităților și cifrele indicînd anii nenorocirii, ici-colo cîte un nume de artist — un prea sărăcăcios requiem.

În cursul călătoriei sale prin Țările de Jos, Albrecht Dürer a vizitat, în august 1520, marea catedrală gotică Biserica Maicii Domnului din Antwerpen.

Treisprezece ani mai tîrziu, la 6 octombrie 1533, într-o duminică, noaptea, o perdea atinse în fluturarea ei flacăra unei lumînări, se aprinse, incendie altarul de lîngă ea și focul se întinse fulgerător.

Un călător italian asemui catastrofa cu o erupție a Etnei. Majoritatea altarelor fuseseră pre-
31 făcute în cenușă cînd apăru la fața locului prima-

rul Lancelot van Ursel. Acesta constată că, paralizați de o totală descurajare, oamenii lăsau totul în voia flăcărilor distrugătoare. Van Ursel interveni imediat, organiză instantaneu o echipă de stingere din 300 de flăcăi, ajută el însuși, în ciuda arsurilor dureroase și a hainelor pîrjolite, și astfel, pînă dimineața, focul a fost biruit. Au ars 57 de altare, fiind nimicită și uriașa sculptură în lemn a Sf. Cristofor, un adevărat „Colos din Rhodos" măsurînd 100 de coți în înălțime.

În decembrie 1520 Dürer a văzut, în timpul acelеiași călătorii, în biserica abațială a călugărilor premontrezi din Middelburg-Zeeland, marele tablou de altar pictat de Jan Gossaert, zis Mabuse: *Coborîrea de pe cruce.* În 1568 biserica a fost lovită de fulger și a ars cu altar cu tot. În 1574 a fost mistuit de flăcări în Sala del Collegio a Palatului Dogilor din Veneția portretul votiv, pictat de Tițian, al dogelui Andrea Gritti, reprezentat în genunchi în fața Fecioarei și a Sfintelor femei; tabloul fusese așezat acolo în 1531. În anul 1575 un incendiu a transformat în cenușă interiorul sălii mari a primăriei din Brescia. Tițian a decorat plafonul acestei săli, muncind patru ani (1564—1568), cu trei picturi octogonale pe pînză, de cîte 100 coți pătrați fiecare. Prin urmare, picturile n-au trăit decît șapte ani.

La 4 octombrie 1575 în biserica din Vasselaere piere în flăcări tabloul de altar pictat de Hugo van der Goes. La 23 octombrie 1576 sînt distruse în marele incendiu din Haarlem considerabile comori de artă, înainte de toate numeroase picturi de Geertgen tot Sint Jans, iar în același an este prefăcută în cenușă primăria din Antwerpen, în care se aflau multe tablouri de Willem Key. În 1577 izbucnește un nou incendiu la Palatul Dogilor: *Bătălia de la Cadore* a lui Tițian, marea compoziție dramatică a mestrului, cade pradă focului. Această operă, comandată încă din 1513 dar desăvîrșită abia în 1538, la insistențele Signoriei, a atins o vîrstă de numai 39 de ani. Odată cu acest tablou au fost nimicite și *Încoronarea lui Barbarossa* și *Excomunicarea lui Barbarossa,*

tot de Tițian. În 1584, catedrala din Bonn este cuprinsă de vîlvătăi. Din acea zi este pierdută *Purtarea crucii* a lui Hieronymus Bosch. În 1608, alte opt picturi de Bosch sînt rumenite ca la frigare în muzeul Prado. Cu ocazia cuceririi Magdeburgului de către Tilly — în 1630 — pier în pîrjol comori de artă inestimabile. Cocoșul roșu al incendiului se lasă, la 7 iulie 1652, pe acoperișul primăriei din Amsterdam. *Nașterea lui Isus* de Pieter Aersten nu poate fi salvată. În 1666 un mare incendiu bîntuie Londra, iar peste cinci ani, în 1671, focul izbucnit la Escorial (Madrid) mistuie *Alocuțiunea marchizului del Vasto* de Tițian; ceea ce rămîne din tablou nu este decît o ruină. În noaptea de 9 aprilie 1674 o doamnă de onoare de la reședința münchenează adoarme fără să fi stins lumînarea. Un curent de aer duce perdeaua baldachinului în raza flăcării. Principesa electoare își salvează cu greu, în picioarele goale, cei doi copii. Colecția de antichități se preface însă în jumătate de oră în praf și pulbere, o aripă a palatului — adăpostind rarități, tablouri și sculpturi — dispare în flăcări, galeria cu portretele tuturor ducilor și duceselor de Bavaria este pierdută.

Oferă oare aceste note o imagine măcar aproximativă a amplorii pe care a luat-o distrugerea operelor de artă?

În august 1695, mareșalul Villeroi bombardează orașul Bruxelles, nefortificat; 3400 de case ard pînă în temelii, alte 460 sînt grav avariate. Primăria, cu splendidul ei turn, nu se prăbușește, dar arde complet în interior. Patru prețioase tablouri, portrete ale judecătorilor drepți, pictate în 1436 de Rogier van der Weyden, care atîrnau aici — vai, cum se spunea? — spre veșnică amintire a maestrului!... portretul colectiv al celor 23 consilieri de Anthonis van Dyck, *Istoria lui Kambyses și a judecătorului corupt* de Rubens și alte nenumărate comori de artă ale primăriei și ale multor biserici, capele și mănăstiri s-au prefăcut în cenușă. Doi ani mai tîrziu, incendiul

de la palatul regal londonez Whitehall mistuieşte o galerie de importanţă mondială: sînt distruse 3 picturi de Leonardo, 3 de Rafael, 12 de Giulio Romano, 18 de Giorgione, 18 de Tiţian, 6 de Palma Vecchio, 6 de Correggio, 7 de Parmigianino, 4 de Rubens, 13 de Van Dyck, 14 de Willem van de Velde şi 27 de Holbein, printre care şi un tablou reprezentînd familia lui Henric al VIII-lea. La 18 iulie 1718, în timpul unei furtuni puternice, şarpanta vestitei biserici iezuite din Antwerpen este lovită de fulger şi se aprinde. Cele 39 de picturi de tavan ale lui Rubens şi Van Dyck se prăbuşesc în marea de flăcări. Sînt salvate doar patru altare de Rubens. În zorii zilei de 14 decembrie 1729 un nou incendiu pustieşte Palatul rezidenţial de la München. Principele elector Karl Albrecht relatează în jurnalul său despre pierderea a aproape tuturor bunurilor casei: „Aşa-numitul cabinet de bronzuri a pierit în fum cu toate sculpturile vechi, turnate din metalul clopotelor; cele mai multe din acestea sau topit, unele au mai putut fi recunoscute; cele mai frumoase piese de Albrecht Dürer, printre ele şi capodopere, au ars... din camera de dormit n-a putut fi salvată pictura atît de preţuită la curte şi cunoscută în toată lumea a lui Rafael, un portret de femeie; iată cele mai mari pagube suferite în urma acestui dureros incendiu!"

Opera lui Dürer menţionată de Karl Albrecht era vestitul *Altar Heller* înfăţişînd *Înălţarea fecioarei*, pe care negustorul de postavuri Heller din Frankfurt pe Main îl donase bisericii dominicane din oraşul său. Dürer a lucrat la această operă 13 luni — „cu multă rîvnă" — aşternînd vreo cinci sau şase straturi de fond, ca să-i asigure o viaţă lungă. „Ştiu bine că, întrucît îl veţi ţine cu grijă, va rămîne curat şi proaspăt chiar şi peste cinci sute de ani", afirma pictorul într-una din cele nouă scrisori către Heller, care se referă exclusiv la această pictură. „M-ar durea prea

tare să se strice o lucrare la care am muncit mai mult de un an"*.

Altarul fusese înălțat la Frankfurt în 1509 și achiziționat în 1613 de principele elector Maximilian al Bavariei. În 1729 a pierit pentru totdeauna.

La 3 decembrie 1730 ard, o dată cu biserica parohială de la Windsheim, două ample lucrări sculptate în lemn de Tilman Riemenscheider (1460—1531): *Altarul crucificării* și grupul crucii din absidă. Treizeci de ani mai tîrziu cade pradă focului nesățios, în catedrala de la Wittenberg, monumentalul Dumnezeu-tatăl, al aceluiași artist.

Oare cîte or fi fost înmormîntate sub ruinele fumegînde ale Alcazarului la Madrid, în 1734! „Niciodată vreo casă domnitoare — scrie Georg Gronau — n-a strîns laolaltă un număr mai mare de picturi de seamă ale lui Tițian ca aceea a Habsburgilor spanioli". Una din cele mai dureroase pierderi ale acestui an este, poate, replica unui autoportret al lui Hans Holbein, care purta ciudata inscripție „Ticianus fecit". Holbein se reprezentase cu păr lung, cu cămașa desfăcută la gît, cu haină argintie.

La 14 noiembrie 1806 trece prin Golgota sa de foc și colecția Hagedorn din Nygaard, din Danemarca; curînd după aceea, în timpul congresului de la Viena (1815), arde aici colecția ambasadorului rus, prințul Razumovski, pe care l-a pictat Waldmüller și căruia Beethoven i-a dedicat trei cvartete. În 1834, în incendiul parlamentului londonez, sînt distruse prețioasele gobelinuri ale lui Hendrick Cornelisz Vroom, înfățișînd bătălia navală cu „Invincibila Armada", iar în 1859, în incendiul castelului Frederiksborg, cele 26 de tapiserii înfățișînd viața lui Christian al VII-lea, opera de o viață a lui Carel van Mander cel Tînăr; în 1864 este prefăcut în scrum vechiul muzeu Boymans împreună cu renumitul portret de grup rotterdamez al lui Carel Fabritius, cel

* Dürer: *Hrana ucenicului pictor*, antologie de A. Nanu, traducere de N. Reiter, Ed. Meridiane, 1970 (pp. 40—51).

mort atît de tînăr. În timpul asediului din 1871 al Parisului arde în Luvru tabloul *Legislația împăratului Justinian*, pictat de Delacroix pentru marea sală a Consiliului municipal, iar în 1914 cade victimă războiului, în incendiul care pîrjolește orașul belgian Louvain, portretul papei Adrian al VI-lea, pictat în 1522 de Van Scorel.

Chiar și din această listă de pierderi foarte incompletă, care poate fi considerată doar o tentativă cu caracter improvizat, se dobîndește impresia că, odată cu evoluția urbanisticii și perfecționarea pazei contra incendiilor, numărul și amploarea incendiilor au scăzut. Este un fapt neîndoielnic. Cu atît mai stupefiați stăm în fața catastrofei de la 6 iunie 1931, cînd, în plină pace, focul mistuie în numai cîteva ore „Palatul de Cristal" de la München și, odată cu el, inestimabile valori ale artei germane. Unii nu vor să recunoască nici astăzi că această zi nefastă trebuia să vină. Cu doi ani mai înainte, la 17 mai 1929, a ars în trei ore Palatul asistenței sociale de la Amsterdam, un edificiu considerat copie fidelă a Palatului de Cristal ridicat în 1853, o construcție din fier și sticlă mult admirată la vremea sa; de fapt nu era decît o construcție pur utilitară pentru tîrguri industriale. La patru săptămîni după incendiul de la Amsterdam, cu prilejul unui congres al specialiștilor în combaterea incendiilor, a fost exprimată temerea că Palatul de Cristal de la München ar putea avea aceeași soartă. S-a rostit avertismentul că părțile de fier sînt neprotejate, adică neînvelite, și că multe părți lemnoase și panouri despărțitoare din pînză de iută întinsă, toate materiale ușor inflamabile, măresc pericolul. Semnalul de alarmă a răsunat însă gol.

Din 1888 pînă la izbucnirea războiului mondial, în Palatul de Cristal de la München fuseseră organizate anual expoziții internaționale de artă. Și lucrurile au decurs totdeauna fără complicații.

Coșciugul de sticlă, cu frontul său de 240 metri și înălțimea de 24 metri, avea în scheletul său de fier 73000 de geamuri și cuprindea 75 săli

de expoziție; aici au fost reunite în aceste zile de vară ale anului 1931 nu mai puțin de 110 din cele mai alese opere ale picturii romantice germane, lucrări împrumutate din 40 de orașe și, pe deasupra, o expoziție incluzînd 3000 de opere ale picturii germane contemporane. Noaptea, puțin după orele 3, cînd abia începeau să mijească zorile, focul izbucni în bordura superioară a aripii de nord și „se întinse cu o viteză atît de uluitoare încît pompierul de serviciu nici măcar n-a avut timpul să dea alarma telefonică din interiorul clădirii". Așa a sunat prima relatare. Echipajele mașinilor de pompieri, înzestrate cu 32 furtunuri, au pătruns cu curaj în infernul incandescent; lemnăria în prăbușire le-a blocat deseori calea de retragere, arsurile și intoxicațiile cu fum au rărit rîndurile coloanelor. Oamenii cu căști au trebuit să oprească cu forța pe un disperat care, înnegrit de fum, cu ochii injectați și respirația grea, voia să se arunce în marea de flăcări din care abia ieșise împleticindu-se: era nefericitul amfitrion al muzeului, directorul general prof. Zimmermann. Ce a putut fi salvat după o luptă disperată de cîteva ore? Nu mai mult de 50 de tablouri, cîteva opere ale lui Ludwig Herterich, alte cîteva de Leo Samberger, cîte ceva din colecția oaspeților italieni, patru lucrări de Bäuerle, trei de Gertrud Stemmler, una de Schobinger.

Cele 110 nestemate ale romantismului fuseseră asigurate la peste un milion de mărci. Dar ce înseamnă să asiguri opere de artă? Poți asigura îmbrăcămintea, mobila sau coliere de perle, dar în nici un caz *Trăznetul* de Karl Blechen, *Peisaj din Riesengebirge* de Caspar David Friedrich, tabloul lui Philipp Otto Runge, *Lecția de canto a privighetorii*. Muzeele din Berlin, Breslau (Wroclaw) și Chemnitz, Darmstadt, Dessau și Dresda, Frankfurt pe Main, Gotha și Hamburg, Heidelberg, Karlsruhe și Leipzig, Mainz, München și Naumburg, Nürnberg, Weimar și Winterthur împrumutaseră cele mai bune piese, așa cum făcuseră și mulți colecționari particulari,

ca fostul secretar de stat von Kühlmann, marele duce de Hessen-Darmstadt, dr. Lahmann din Dresda, principele moştenitor bavarez, baronul Lotzbeck din München, consilierul comercial vienez Siller. Ei au citit necrologul favoriţilor lor şi au primit cîte un cec drept despăgubire...

Este meritul lui Georg Jacob Wolf de a fi reunit tablourile pierdute ale romanticilor într-un volum de reproduceri care face posibilă o privire de ansamblu: este vorba de patru picturi de Blechen, patru de Peter Cornelius, nouă de Caspar David Friedrich, nouă de Koch, trei de Runge, şase de Moritz von Schwind (printre care *Întîmpinarea miresei de către cavalerul Kurt* şi *Drumeţie)*, ca şi de lucrări ale lui Oldach, Lessing, Morgenstern, Ludwig Richter, Overbeck, Schadow, Schinkel, Schnorr von Carolsfeld.

Printre cele 3000 de opere ale artiştilor contemporani s-au aflat şi expoziţii personale complete: întreaga creaţie a bătrînului pictor elveţian Cuno Amiet, moştenirea integrală a artistului american S. J. Wenban, care „s-a stins de foame pictînd cu dragoste neostoită peisajul german".

Oricît ar fi distrus ulterior cel de al doilea război mondial, cumplita rană pricinuită de incendiul Palatului de Cristal nu s-a cicatrizat niciodată. Dacă poposim în faţa uneia din operele romantice ce ne-au mai rămas, cum ar fi *Copacul singuratic* sau *Portul Greifswald* de Caspar David Friedrich, gîndurile noastre se întorc, îndurerate, la fermecătoarele tablouri ale acestei sublime măiestrii, opere înghiţite pentru totdeauna de lacomul element neîndurător.

2

Artiștii nu știu să chibzuiască

Epoca burgheză vedea în artist un personaj de boemă, trăind într-o mansardă din Schwabing* sau Montmartre, o pasăre liberă cu penajul insolit, hrănit oarecum din mila cerului, un amestec ciudat de ușurință și mîndrie, cu capul în nori, uneori compătimit, alteori invidiat, în nici un caz însă un om cu valoare deplină, în întregime responsabil, al societății. Firește, era foarte comod să alungi astfel elementul creator la periferia vieții sociale.

Pictorul cu vestonul de catifea cafenie, purtînd o pălărie cu boruri largi peste chica lățoasă, cu cravata țipătoare și pelerina fluturată de vînt reprezenta un protest viu, permanent, împotriva filistinilor cu îmbrăcămintea lor solemnă, uniform confecționată. Altfel arată artistul în zilele noastre, dar și astăzi diferă de marea masă a cetățenilor „cuminți". Din spirit de frondă, Picasso apăruse cu o vestă de blană și pantaloni de catifea la o mare serată internațională, în mijlocul domnilor încorsetați în fracuri rigide. Ce ascunde, oare, acest comportament? Să fie doar vanitate, numai goana după efecte? Mai este ceva ce-l îndeamnă pe artist la mascaradă: continua încordare, rezistența interioară față

* Cartier în estul orașului München. În secolul al XIX-lea adăpostea și colonia artiștilor plastici avînd, în Germania, o faimă asemănătoare cu cea a Montmartre-ului parizian (N. tr.)

de o existență lipsită, în concepția sa, de tensiune adevărată.

Să nu ne lăsăm amăgiți de acest joc. O viață dedicată artei, intuită în anii tinereții ca o chemare irezistibilă și înălțată pe culmile măiestriei cu prețul unor uriașe eforturi, este aproape întotdeauna o confruntare singulară cu forțele pămîntului și ale cerului. Este o voluptate plină de chinuri, care nu află niciodată o împlinire și o pace deplină.

Desigur, există și vieți de artist aureolate de fericire. Ne gîndim la Rubens și la elevul său Van Dyck, care stăteau ca egali la masa marilor stăpîni ai lumii. Știm, de asemenea, că în timpurile mai vechi artiștii erau considerați meșteșugari ai picturii și sculpturii, avînd existența asigurată. Însă odată cu zorile acelei epoci pe care o numim modernă și în care își croiește drum personalitatea liberă, începe adevăratul calvar al artistului. Libertatea de a privi lumea cu ochi proprii și a o face vizibilă în acest mod trebuie plătită tot atît de scump ca orice afirmare a unei voințe creatoare în politică, știință și tehnică. Astfel, de cele mai multe ori rămîne prea puțin, sau chiar nimic, din exuberantul tînăr în veston de catifea, nimic din idila despre poetul-pictor, din fericita peregrinare pămîntească a favoritului zeilor.

Prin urmare, moștenirea artistică a marilor meșteri să nu fie decît o imagine cifrată a vieții lor, un cifru frumos, un sigiliu aplicat peste suferințe tăinuite, o impresionantă depășire a ceea ce era trecător în ei?

De fapt, odată cu operele ei ne oferă și imaginea propriei lor vieți. Ceea ce ne-a rămas de pe urma mîinilor lor este o moștenire de temerare compoziții și strălucitoare culori și, totodată, un *cantus firmus* al unei voințe care nu se pleacă și nu cedează pînă ce lumina ochilor nu este stinsă de tenebrele morții.

Moartea nu este, poate, cea mai grea încercare în viața unui pictor.

Van Gogh

Mult timp cercetătorii din domeniul istoriei artei — care, ca știință, are un trecut de numai un secol și jumătate — au considerat destinele artiștilor drept un accesoriu anecdotic sau le omiteau cu totul, ca și cum ele n-ar fi avut nici o legătură cu opera. Fenomenul este de înțeles, deoarece primii biografi ai vechilor maeștri, ca Vasari și Sandrart, Van Mander și Houbraken, erau de fapt simpli povestitori care, ca specialiști, cu tot respectul pentru personalitățile a căror glorie o vesteau, colportau totuși multe snoave de atelier, printre care și neadevăruri flagrante. Este demult acceptat faptul că opera de artă nu poate fi despărțită de artist. Ne bucură faptul că posedăm acele omenești și foarte omenești vechi relatări, uneori de domeniul basmului, provenind însă în majoritatea cazurilor din izvoare bune, ale căror erori cercetătorul le descoperă una cîte una și care mai oferă, totuși, o multitudine de amănunte de mare interes. Aceste amănunte trebuie cîntărite critic și apreciate în funcție de corelațiile esențiale ale vieții. Faptul că Adolph Menzel, Toulouse-Lautrec și Meissonier erau pitici explică multe din reflecțiile lor veninoase și, în mare măsură, sfiala lor față de oameni, dar și sîrguința îndîrjită cu care căutau să-și compenseze infirmitatea fizică.

Este diminuată oare valoarea lui Rubens de faptul că, după cum se spune, „nu-l dădea generozitatea afară din casă", adică nu-și risipea banii în stînga și în dreapta, mai ales că se mai știe despre el că a cumpărat 17 tablouri de la colegul său sărac și decăzut, pictorul Brouwer, și că i-a înmînat genialului său elev Van Dyck prețul integral al unui tablou de altar, pe care biserica n-a vrut să i-l achite, considerîndu-l prea scump? Este oare lipsit de importanță să știm că un rival luat peste picior, Torrigiani, i-a zdrobit tînărului Michelangelo osul nazal în capela Brancacci din Florența și că maestrul a suferit toată viața dato-

rită acestei desfigurări? Este oare neesențial să aflăm că Renoir a lăsat șase mii de tablouri, iar la bătrînețe, fiind bolnav de gută, a trebuit să fie dus cu căruciorul la șevalet și că, atunci cînd nu-l mai putea ține, i se lega penelul de mînă? Știind toate acestea îi vom privi picturile tîrzii cu o recunoștință sporită.

Apoi, ne stingheresc oare rătăcirile omenești ale meșterilor? Preferăm să nu le cunoaștem? Îl prețuim mai puțin pe Veit Stoss aflînd că a comis odată, la mare disperare, un fals în acte și că a trebuit să-l ispășească cu vîrf și îndesat?* Sau privim cu suspiciune opera grandioasă a lui Caravaggio, pentru că omuciderea comisă de el, în luptă dreaptă, nu poate fi ștearsă din viața lui? Este micșorată oare importanța lui Rembrandt pentru faptul că, așa cum arată documentele, el a fost nevoit să vîndă cavoul primei sale soții ca s-o poată înmormînta pe cea de a doua? Este difamant să ni se amintească, în fața tablourilor lui Guido Reni, că era un jucător de cărți și că marile datorii în care l-a prăvălit patima sa l-au constrîns să creeze tot mai repede? Se știe că Sisley a făcut o foame cruntă în timp ce-și picta tablourile însorite, care, la numai un an după moartea sa, atinseseră cote de ordinul zecilor de mii. Este oare greșit să asociem satisfacției estetice pe care ne-o oferă operele de artă compasiunea noastră pentru soarta acestora și a creatorilor lor? Nu va consolida ea mai degrabă respectul nostru pentru opere?

Desigur, nu greșim considerînd opera un merit al creatorului ei, chiar dacă ne-am obișnuit să vorbim despre talentele cu care natura își înzestrează favoriții și despre genii luminate de scînteia divină.

Este, probabil, adevărat că aptitudinile artistice sînt înnăscute, însă dezvoltarea lor nu seamănă nicidecum cu creșterea unei plante, care germinează și înflorește aparent fără efort, risipindu-și cu dărnicie mireasma și semințele. Unii

* În 1503 Veit Stoss a fost stigmatizat cu fierul roșu și întemnițat la Nürnberg (N. tr.)

pictori au înşirat ce-i drept, ca într-o joacă, schiţă lîngă schiţă, tablou lîngă tablou, alţii însă au trebuit să-şi croiască cu greu drumul prin îndoieli şi insuccese, ca printr-o palisadă cu ghimpi ascuţiţi, renegînd mereu tocmai ceea ce le reuşise. Mîna fiecăruia s-a agitat însă de timpuriu întru transfigurarea celor înconjurătoare. Această pornire este atît de puternică, încît nimic nu este în stare s-o abată din drum sau s-o zăgăzuiască.

Dürer-tatăl a vrut să facă din fiul său aurfăurar, ceea ce fusese şi el, însă băiatul şi-a impus de la vîrsta de 15 ani voinţa de a desena şi picta şi a intrat ucenic la meşterul Wolgemut. Van Dyck n-avea decît 14 ani cînd apostolii săi începuseră să fie priviţi cu admiraţie de către pictori; Mantegna a pictat la 13 ani un tablou pe panou de lemn pentru biserica Santa Sofia din Padova; Ingres a cîştigat la vîrsta de 12 ani premiul al treilea la Académie Royale din Toulouse; la 13 ani Renoir era pictor de ceramică; el s-ar fi putut afirma şi în viaţa muzicală, ceea ce Gounod îi şi propusese tatălui său. Menzel a preluat la vîrsta de 17 ani conducerea atelierului de litografie al tatălui său decedat; acelaşi lucru l-a făcut şi Piloty; la 14 ani Gabriel Metsu, fiu de pictor, a propus ca şi în oraşul său (Leyda) să fie constituită breasla Sfîntului Luca*. Rethel şi-a făcut intrarea la 13 ani în Şcoala de pictură de la Düsseldorf, cei doi Achenbach au ajuns la 12 ani la Academie, fiul de pictor Terborch picta la 8 ani, după natură, cai, soldaţi, ofiţeri, scene de piaţă. Exemplele s-ar putea lesne multiplica. Iar dacă despre unul, Anton Raphael Mengs, se povesteşte că tatăl său Ismael, el însuşi pictor, l-a împins cu forţa spre artă, asta nu s-a datorat, cu siguranţă, aversiunii băiatului; tiranul familiei l-a tratat pe copilul minune cu lovituri şi le-a ţinut din scurt şi pe cele două fiice, pentru că voia să obţină de la fiecare realizări excepţionale. Cu cei trei a reuşit. Anton Raphael picta încă de la vîrsta de 16 ani portrete în pastel, considerate printre cele mai bune din secolul al XVIII-lea, ajungînd pictor

* Breasla pictorilor (N. tr.)

de curte al regelui la vîrsta adolescenței. În schimb fratele său, excedat de metodele „pedagogice" ale bătrînului Mengs, a șters-o din casa părintească.

Trecînd în revistă începuturile unor cariere de artiști, întîlnim frecvent o siguranță în urmărirea scopului și o independență a voinței care lasă să se întrevadă cît de timpuriu jalonează tînărul geniu domeniile care urmează să constituie împărăția activității sale. Rethel știe încă de copil că este destinat a face pictură istorică. El vede desfășurîndu-i-se înaintea ochilor bătălii de cavalerie și-și visează viziunile ca și cum ar fi martor la ele, ba mai mult, el vrea să le trăiască nemijlocit, ca participant. Urmărit fiind în timp ce se juca, se putea observa cum călărește un butoi și se lasă să alunece de pe el ca din șa. El vrea să știe totul cît mai concret, ca să-l poată înfățișa.

Tînărul Jacques Callot, fiul heraldului de la curtea principelui Carol al III-lea al Lotaringiei, urmează să devină teolog. Băiatul știe însă, chiar la cei zece ani ai săi, că pentru el există un singur lucru, desenul, și intră ucenic la un gravor și la un pictor pe sticlă. Fiul acestuia îi scrie de la Roma despre impresiile sale, care-l înflăcărează. Băiatul de 12 ani nu mai rezistă să stea la Nancy, o șterge binișor, întîlnește țigani nomazi în drum spre Roma și li se alătură. În Italia, prieteni de ai tatălui său reușesc să-i dea de urmă, îl aduc acasă, peste doi ani fuge însă din nou. De data asta un frate mai mare îl ajunge din urmă la Torino și-l aduce acasă. Dar în cele din urmă tatăl cedează, încredințînd băiatul unei solii care pleacă în țara făgăduinței artiștilor, în Italia, la papă. Jacques Callot devine gravorul lumii soldaților, al șatrelor de țigani, al bătăliilor și asediilor. Cînd, mai tîrziu, lucrează la curtea din Nancy, trăiește asediul și cucerirea orașului de către Richelieu. Regele Ludovic al XIII-lea îl însărcinează pe Callot să reprezinte în gravură asaltul asupra orașului Nancy. Acesta nu se lasă însă constrîns. Mai bine ar accepta să i se taie degetele decît să eternizeze umilința patriei sale, astfel că regele trebuie să-și caute un alt gravor.

Bucuria de a crea este atît de mare încît îi face pe artiști să suporte toate rigorile unei existențe lipsite de mijloace. Murillo, cel mai mic dintre 14 frați, avea 10 ani la moartea tatălui său, un felcer-bărbier. Orfanul și-a astîmpărat foamea ani de zile pictînd iconiţe pe care le vindea străinilor în trecere. La vîrsta de 36 de ani, Fra Filippo Lippi mai trăia în condiții materiale disperate; mai tîrziu devine proprietarul a mai multe case. Pieter de Hooch s-a angajat ca servitor la un bogat negustor de postavuri, pentru a folosi călătoriile de afaceri ale acestuia drept călătorii de studii; sculptorul Rauch și-a început cariera ca lacheu și a găsit în regina Luiza a Prusiei, al cărei monument funerar l-a creat mai apoi, o protectoare plină de înțelegere. Despre Hodler, care a crescut orfan, se povestește că, tînăr fiind, dormea pe o ușă de dulap scoasă din țîțîni și se învelea cu pînze de tablou.

Nu este totuși adevărat că talentul, silința și un spirit moderat duc neapărat la bunăstarea meritată; unii n-au reușit niciodată să cucerească nici măcar standardul de viață cel mai modest. Vestitul peisagist Hercules Seghers, care a inventat și prima oleografie, ceea ce pentru un negustor iscusit ar fi reprezentat fără îndoială sursa unei veritabile averi, a trebuit să-și imprime plăcile pe cămășile de in din raftul de lenjerie al soției sale disperate. Melancolicul visător Caspar David Friedrich, cel mai mare peisagist al romantismului german, a cărui viață abia dacă putea fi considerată vegetare, a murit în cea mai neagră mizerie. Un ajutor pe care i-l destinase moștenitorul tronului rus a sosit prea tîrziu, cu cîteva săptămîni înainte de moarte. Stefan Lochner, maestrul principal al Școlii de pictură de la Köln, al cărui tablou aflat în Catedrală îl va copleși pe Abrecht Dürer după o sută de ani, și-a încheiat zilele în Azilul din Köln.

Uneori ajutorul vine de la un mecena. Hans von Marées nu cunoscuse decît mizeria, pînă ce contele Schack a început să-i dea comenzi. Acesta era
45 însă un bărbat care se amesteca după bunul său

plac în creaţia artiştilor „săi", întocmai ca omul care i-a cerut lui Böcklin, pe cînd acesta era încă necunoscut, să dea cu pensula peste o Diană pictată într-un peisaj de pădure, căci atunci îl va cumpăra negreşit. Maestrul a socotit însă că aceasta ar fi împotriva convingerii sale, a refuzat s-o facă şi a preferat să flămînzească împreună cu familia sa. Era demult obişnuit s-o facă. La Düsseldorf, în birtul său modest, îşi comanda totdeauna mîncărurile cele mai indigeste pentru ca stomacul său să aibă de lucru două zile.

Alteori îşi oferă sprijinul rudele. Theo, fratele lui Vincent van Gogh, a devenit negustor de tablouri şi l-a îngrijit pe geniul nerecunoscut, care pînă la urmă, cu mintea rătăcită, a murit de propria-i mînă la 37 de ani. În cazul lui Hans Thoma soţia, o fostă elevă a sa, a fost aceea care-i procura hrana zilnică prin cîştigul realizat din pictura ei cuminte şi din lecţiile de pictură pe care le dădea pentru ca soţul ei să poată crea în linişte. Thoma avea 50 de ani cînd, în sfîrşit, ajunsese să fie recunoscut. În continuare pictorul se bucură de sprijinul lui Konrad Fiedler, care fusese şi îngerul păzitor al lui Böcklin şi Marées.

Ne pîndeşte însă pericolul de a adopta o optică greşită. Fireşte, nu mizeria socială este moaşa artelor; se-nţelege că bunăstarea şi lipsa de griji pot stimula un mare talent şi-i pot dărui unui geniu timp preţios, fără de care el trebuie să se cheltuiască în preocupări lăturalnice, obositoare şi plicticoase. Multor pictori bunăstarea soţiei sau moştenirea de familie le-a permis să lucreze după pofta inimii. O „partidă" bună l-a favorizat pe Raeburn, cel mai mare portretist englez, care iniţial fusese giuvaergiu. Hieronymus Bosch, sectantul, s-a însurat în 1477 cu o bogată fiică de patrician, iar zestrea ei a constituit temelia solidă pe care a putut acumula venituri considerabile. Iar Tilman Riemenschneider, sculptorul din Osterode în Harz*, stabilit la Würzburg, a obţinut din patru căsnicii trei case şi s-ar fi putut

* Conform unor surse recente Tilman Riemenschneider (c. 1460—1531) era originar din Heiligenstadt (N. tr.)

dedica liniştit graţioaselor sale madone şi apostolilor săi cîrlionţaţi. Dar şi cazul lui ne demonstrează că un geniu se smulge cu o forţă elementară din adăpostul sigur. Forţa sa, inima sa largă l-au antrenat pe un alt drum. Binevoitor, săritor şi animat de sentimentul îndatoririlor sociale, a luat asupra sa — la Würzburg — povara unor funcţii municipale: a fost, pe rînd, arhitect şef, maistru al pescuitului, administrator de capelă, şeful oficiului fiscal, efor de spital şi chiar primar. Peste cinci ani însă* a trecut de partea ţăranilor răsculaţi, pentru care a fost întemniţat şi torturat, scăpînd ca prin minune de execuţie, căreia îi fusese destinat ca şi nefericitul Jerg Ratgeb, maestrul altarului de la Herrenberg şi al ciclului de fresce de la mănăstirea carmeliţilor din Frankfurt pe Main. Se ştie că, din ordinul despotului austriac la Würzburg, Jerg a fost sfîşiat în patru bucăţi în piaţa oraşului Pforzheim.

Se vede cît de puţin se lasă legată personalitatea creatoare de laviţa sobei, de masa de cafenea sau de colivia cu gratii de aur. De vreme ce considerăm adevărată afirmaţia că în operele marilor maeştri se reflectă epoca lor, nu ne vine greu să înţelegem că acest spirit al vremii trăieşte şi acţionează în ei mai puternic şi mai năvalnic decît în cugetul oamenilor obişnuiţi, mai puţin sensibili. Dacă în cinquecento apar din culise fel de fel de bătăuşi şi amatori de dueluri, apoi printre ei se află şi artişti ca sculptorul şi aurfăurarul Benvenuto Cellini, a cărui biografie este un adevărat roman de aventuri, cu vărsări de sînge, bănuieli de delapidare, închisoare, evadare pe o frînghie improvizată, triumfuri artistice de mare răsunet, tumult de bătălie şi dragoste înfocată. Nici urmă aici de vestă de catifea. Caravaggio, care a trăit ceva mai tîrziu, a avut cu colegul său într-ale picturii, Il Cavaliere d'Arpino, o rivalitate duşmănoasă. Cavalerul a considerat că rangul lui nu-i permite să se bată în duel cu rivalul său burghez, şi şi-a trimis nişte acoliţi în loc. Caravaggio şi-a încrucişat spada cu ei şi unul a rămas neînsu-

* În 1525 (N. tr.)

fleţit la locul luptei. Ucigaşul fără voie a fugit la Pagliano, a pictat acolo, a fugit mai departe la Neapole, a pictat şi acolo şi a ajuns în sfîrşit la Malta, ca să obţină, pictînd un portret al marelui maestru al ordinului cavalerilor de Malta, rangul de cavaler, cu unicul scop de a-l obliga apoi pe cavalerul d'Arpino să încrucişeze spada cu el. Dealtfel, tablourile lui Caravaggio nu se prea puteau obţine în schimbul banilor. În sfîrşit, pictorul a devenit cavaler. În drum spre casă, înainte de a apuca să se bată în duel, a murit de friguri, la scurt timp după debarcare... Pline de forţă, la fel ca şi omul, îi sînt şi picturile, în care natura este văzută într-un mod cu desăvîrşire nou. Din acelaşi material dur a fost făurit şi Urs Graf, mercenarul desenator.

În multe mişcări revoluţionare artiştii au urcat pe baricade, indiferent dacă era vorba de religie sau de politică. Elevul lui Dürer, Georg Pencz, a fost expulzat din Nürnberg, ca eretic, împreună cu fraţii Beham; Courbet, care în timpul Comunei din Paris din 1871 a fost preşedintele unei Comisii pentru protecţia artelor şi a pus să fie dărîmată Coloana Vendôme, considerînd-o lipsită de valoare artistică, s-a văzut condamnat, după căderea consiliului municipal radical, la şase luni închisoare. Iată ce a scris despre cele întîmplate: „Am fost jefuit, ruinat, tîrît pe străzile Parisului, ale Versailles-ului, batjocorit cu josnicii şi calomnii. Am dormit pe jos, în mijlocul unor criminali plini de păduchi, transportat încolo şi încoace, din închisoare în închisoare". Cînd a mai fost condamnat şi la plata integrală a daunelor, a fugit în Elveţia, unde a şi murit peste doi ani. Au trebuit să treacă cinci decenii pînă să se recunoască că acest pictor revoluţionar, care a vrut să coboare arta de pe coturni, care a vrut s-o facă plebeiană şi a cărei excepţională măiestrie era sărbătorită în Germania încă din 1853, în timp ce în Franţa se mai duceau dispute aprige în jurul său, că acest artist trebuie aşezat printre mărimile perene ale picturii europene.

De acest spirit de răzvrătire împotriva convenționalului, împotriva formelor și formulelor preluate, este impregnat spaniolul Goya, pictorul de curte lipsit de orice curtoazie, care — surd de la vîrsta de 46 ani — a dezvăluit, cu neînfricarea unui procuror, ororile vremii sale și care detesta mai mult ca orice aparențele dulcegi, „suave". Ce prăpastie fără fund se cască între Mengs și Goya, profesorul și elevul, antipozi de neîmpăcat! Contradicția dintre ei ar putea descumpăni cu desăvîrșire orice doctrină artistică avînd privirea îndreptată exclusiv asupra operelor, nesocotind în același timp personalitățile care le-au creat, oameni din carne și sînge, cu o uluitoare varietate a temperamentelor și caracterelor, a țelurilor și destinelor. Fiecare din aceste destine este important dacă în el se manifestă ceea ce este mai prețios în viața artistului: originalitatea.

Specificitatea și originalitatea nu înfloresc în inimi de lachei. Libertatea de creație este condiționată și de hotărîrea artistului de a nu deveni dependent de bani, de a-i disprețui pentru a putea savura libertatea. Chiar și în cazurile în care un anume artist creează în condiții de belșug și găsește totdeauna cumpărători buni pentru lucrările sale, chiar și acolo banii „nu fac mulți purici". La bogăție ajung numai oamenii care iubesc banul de dragul banului.

Despre Adriaen Brouwer se spunea că, leneș și desfrînat, a pictat aproape numai în cîrciumi, ceea ce l-a împiedicat să facă ceva serios. Acuzația de lene este infirmată chiar și de faptul că în numai 32 de ani de viață, din care în fond numai 15 pot fi considerați ani de creație adevărați, a pictat cel puțin 300 de tablouri, după cum rezultă din lista operelor păstrate și a celor menționate în inventare și documente vechi (relatînd despre opere pierdute sau negăsite *încă*). El este cunoscut ca pictorul țăranilor care beau, fumează și se bat, și este firesc să-și fi căutat modelele acolo unde ele erau de găsit, adică în cîrciumile sătești. Acolo schița în trăsături grăbite de pană ce i se părea important, prefera să se rezume la rolul de obser-

vator amuzat, bazîndu-se pe memoria sa prodigioasă şi puterea de imaginaţie deosebit de vie. Dacă ar fi vrut să picteze în cîrciumă, nu i-ar fi reuşit niciodată vreun tablou. Cheflii plini de curiozitate i s-ar fi urcat în spinare şi i-ar fi lăsat drept cîmp vizual pereţii goi. Nimeni nu vrea să conteste că se simţea bine în acest mediu. Cît de profund putea el să vibreze o atestă însă peisajele sale.

Acest Till Eulenspiegel-pictor, ale cărui şotii îi încîntau pe contemporani, era flamand, fiu de pictor care executa cartoane pentru tapiserii. Nici n-a aşteptat să crească bine, că băiatul a şi şters-o în Olanda; pe drum a fost jefuit şi lăsat gol de nişte hoţi, şi-a croit din pînză ordinară un „costum" şi l-a pictat cu flori. Tot Amsterdamul întorcea capul după el cu invidie şi umbla din prăvălie în prăvălie ca să găsească o stofă la fel. Seara la teatru, el le-a demonstrat însă tinerilor filfizoni cum s-au lăsat prostiţi. A sărit pe scenă, a spălat cu o cîrpă udă florile de pe costum şi a rîs cu poftă de şotia reuşită. La Haarlem a fost un timp elev al lui Frans Hals, la Antwerpen Rubens a încercat să-l îmblînzească, nimeni n-a reuşit însă să-l obişnuiască cu o viaţă liniştită, de orăşean „aşezat". Picturile sale erau căutate, i se plăteau onorarii bune, dar nu-i rămînea mare lucru din ele, căci cum punea mîna pe bani „făcea cinste". După ce-şi manifestase prea clar simpatia pentru lupta de eliberare a olandezilor, forţele de ocupaţie spaniole l-au închis pentru şapte luni în castelul din Antwerpen. Trebuie că a fost însă o detenţiune destul de veselă, datoriile sale pentru mîncare şi băutură ridicîndu-se în această perioadă la 500 guldeni. O singură persoană n-ar fi putut consuma niciodată atît, mai ales că acolo vinul spaniol era scutit de impozite. Patru ani mai tîrziu Brouwer zăcea în groapa comună, împreună cu mulţi alţi oameni care muriseră de ciumă.

Aşa a murit un om care ţinuse la plăcerile vieţii, un veşnic risipitor şi datornic. N-o fi oare această incapacitate de a mînui, de a gospodări banul vinovată de mizeria atîtor artişti, nu este aceasta o slăbiciune organică, pe care nu o poate

lichida nici un avertisment, nici o învățătură? Ești îndemnat să crezi așa atunci cînd auzi pronunțîndu-se numele lui Masaccio. Este o poreclă, care a devenit nume de artist, căci Masaccio înseamnă Toma neîndemînaticul, nepracticul. Numai cînd era la mare ananghie o pornea să-și someze, timid, datornicii, cea mai mare plăcere a sa era însă să facă servicii altora.

Tintoretto considera setea de aur drept păcatul *capital*, și ar fi fost fericit dacă n-ar fi trebuit să ia nici un fel de onorariu pentru lucrările sale. Soția sa Faustina, cu care a trăit în perfectă armonie, trebuia să fie foarte atentă de cîte ori îl lăsa să plece, cu cîțiva bănuți legați în batistă, la prietenii săi. Cînd pleca, îl urmărea cu grijă de la fereastră, căci de multe ori ieșea îmbrăcat în halatul de pictor. La bunăstare n-a ajuns niciodată și grijile bănești n-au încetat să-l urmărească, deși a lucrat pînă la vîrsta de 76 de ani, după cît se pare cu destulă repeziciune, căci neglija executarea eboșelor, care cerea un mare consum de timp, în dauna durabilității culorilor tablourilor sale.

Datorită indiferenței față de bani, marele Frans Hals din Haarlem n-a reușit niciodată să-și înjghebeze o gospodărie ca lumea, lucru îngreunat și de numărul tot mai mare de copii. Documentele vorbesc despre datorii și despre plîngerile creditorilor, despre tablouri date în gaj, chiria neplătită, despre faptul că n-a reușit să aibă niciodată o casă proprie, deși era un lucru la îndemîna oricărui meseriaș, despre chefuri neplătite, pîine dată pe datorie. Au fost sacrificați de mai multe ori boi, plătiți însă numai după îndelungi insistențe, iar la bătrînețe Frans Hals stă la azilul de săraci și pictează, pentru întreținerea sa, tablouri care nu vădesc deloc o slăbire a puterii sale de muncă. Numără deja 84 de ani cînd creează cele două mari tablouri de grup care se află azi în Muzeul Frans Hals din Haarlem, *Eforii* și *Eforele* azilului de bătrîni, pînze de doi metri jumătate lățime și peste un metru și jumătate înălțime. Moare la 86 de ani.

Artiștii, e drept, nu știu să se chiverniséască, dar trebuie oare lăsați să-și sfîrșească zilele la azil, ca Frans Hals? Dacă ei nu știu să calculeze, în schimb cu atît mai bine se pricep s-o facă ceilalți care stau pe sacii cu bani. Ei exploatează această slăbiciune organică a pictorilor, cheltuind în mod iresponsabil sume fabuloase pentru fleacuri și pentru afaceri hazardate. Flori care se veștejesc a doua zi sînt preferate picturilor care vor mai înflori și peste secole.

Situația economică generală nu poate justifica de fel faptul că multor pictori din Țările de Jos, chiar și unor genii, ca peisagistul Van Goyen, le mergea atît de prost. Artiștii erau plătiți pur și simplu mizerabil. În timp ce în Germania Războiul de 30 de ani ducea la o sărăcie de nedescris, în Țările de Jos lumea își putea îngădui *hobby*-uri costisitoare. Unii își investeau banii ce le prisoseau în lalele, din care cîte una se vindea la prețul de 60 guldeni. Pictorul Van Goyen, văzînd că nu poate obține pe peisajele sale mai mult de 30 guldeni bucata, și-a încercat un timp norocul în afaceri imobiliare, iar cînd nici acestea nu i-au adus venitul sperat a trecut la comerțul cu lalele, căci blidele trebuiau umplute cu ceva. La moartea sa, i-a lăsat văduvei datorii în sumă de 900 guldeni, dar care au putut fi achitate cu tablouri.

Ginerele său Jan Steen fusese și mai prost plătit. El primea în medie doar 20 guldeni de tablou, iar portretele le făcea uneori chiar și pentru 9 guldeni. La 28 de ani arendează pentru suma de 400 guldeni anual, în speranța realizării unui cîștig suplimentar, o fabrică de bere pentru care tatăl său, negustor și proprietar și el al unei fabrici de bere, îi stă chezaș. Doi ani mai tîrziu posedă o altă fabrică de bere, dar peste un an trebuie să vină tatăl și să-i achite datoriile, care încep în curînd să-l apese din nou. Cînd îi moare soția, nu-l poate plăti pe medic, iar spițerul scoate la licitație picturile aflate în atelier. În cele din urmă, după moartea tatălui, preia casa părintească și devine hangiu. Dealtfel, se pare că a suportat toate aces-

tea cu umor, căci de cîte ori se înfăţişază pe sine însuşi, în cercul familiei sau al prietenilor, îl vedem pe grăsun rîzînd.

Din viaţa lui Jan van der Meer, marele maestru din Delft, nu cunoaştem, de fapt, decît datoriile. Încă de la primirea sa, la vîrsta de 21 ani, în breasla Sfîntului Luca la Delft, poate plăti doar un singur gulden din cei şase cît era taxa de maestru, achitînd restul abia peste trei ani. Împovărat şi de datorii moştenite de la tatăl său, el trebuie să recurgă de cele mai multe ori la împrumuturi. În 1655 sînt 200 guldeni, peste doi ani încă 200. În repetate rînduri trebuie să-i vină în ajutor soacra cu sume importante. Chiar şi în anul morţii, 1675, cînd are 43 de ani, trebuie să mai ia cu împrumut 100 guldeni. Văduva sa rămîne cu 11 copii, din care 8 minori. Opera lăsată în urma sa nu este prea voluminoasă. Cunoaştem astăzi nu mai mult de 40 tablouri. Ele vădesc însă o profunzime a gîndirii în ce priveşte construcţia şi culoarea, o noblețe care nu prea îşi are egal nici chiar în acea epocă de elevată cultură picturală.

În ipoteza unui onorariu corespunzător ce înseamnă chiar şi trei sau patru sute de guldeni faţă de o cheltuială de timp de o jumătate de an pentru un tablou, cînd creditorii aşteaptă în prag! Pentru opera cel mai ades citată azi a lui Vermeer, care fusese achiziţionată cu peste o sută de ani în urmă de contele Czernin, un american a oferit în zadar un milion de dolari, căci proprietarul a trebuit să-l cedeze pentru 1.650.000 mărci lui Hitler, pentru plănuita Galerie de la Linz.

Să lăsăm însă plîngerile şi acuzaţiile, reproşurile şi învinuirile. Cît de puţin au ele de-a face cu actul creator! Acesta nu se produce la o bandă rulantă industrială şi nici nu dezarmează în faţa nevoilor cotidiene. Să urmărim ascensiunea miraculoasă a unui tînăr, care s-a bucurat de entuziasm şi recunoaştere imediată, fără să-i fi venit ideea că tablourile sale ar putea să facă bani. El visă, căută, se descoperi pe sine — şi iată
 că moartea îl şi avertiză să se grăbească. Mistuin-

du-se și risipindu-se, el se dărui pe sine și marea bogăție a artei sale.

În anul 1702 vine un tînăr din Valenciennes, din Flandra, la Paris, cu cutia de culori în traistă, iar în inimă cu speranța că va găsi ce-i este refuzat acasă: un loc unde să-și facă ucenicia, un domeniu de activitate, o lume cu o mai mare bogăție de impresii. Nu s-ar spune c-o duce prea ușor. Pe podul Notre-Dame un „fabricant" de tablouri face negoț cu obiecte de cult. Are tocmai nevoie de un ajutor. Și astfel tînărul de 18 ani zugrăvește cu penelul, cu multă sîrguință și îndemînare, chipurile de sfinți unul după altul, cît e ziua de lungă, după modelele dorite. De flămînzit nu mai poate fi vorba, dar nici de învățat n-are ce, va trebui să-și găsească ceva mai bun.

Seara, cînd stă la planșeta de desen, se apropie tiptil figurile cunoscute în satele flamande: tocilarul, cimpoierul, omul cu arcușul, perechea care dansează și băiatul cu marmota. Va mai dura un timp pînă ce tînărul artist va lăsa în urma sa lumea grea ca pămîntul a lui Brouwer și Jan Steen pentru a deveni Antoine Watteau. Aceasta se întîmplă cînd îl descoperă pictorul Claude Gillot și-l ia în atelierul său.

Acolo sînt pe cale de a lua ființă lucruri care sînt mult mai importante decît s-ar părea la prima vedere. Pe pereți albi, de hîrtie bine întinsă, își dau o veselă întîlnire mii de elemente decorative: aici plutesc în spațiu pergole aerate, căci verticalele lor se pierd în jocul ornamentului, colo se leagănă păsări în ghirlande, e un vîrtej de curbe și volute, însă între ele dansează pe postamente imaginare figurine, bărbăței și femeiuști cu costume de epocă, păstori și păstorițe de o eleganță plină de grație, panglici de mătase se înfășoară în toate părțile, flori se revarsă din vaze și coșulețe și se împrăștie în dreapta și stînga, totul este plin de miresme și avînt, încît pînă și Venus de pe soclul de marmoră a uitat că este de piatră. Este o lume cu totul nouă, nu numai pentru Antoine, ci și pentru Paris. Un stil decorativ plin de voie bună este în curs de constituire, stilul Régence, care

va ajunge la Rococo, iar inventivul pictor Gillot este cel care conduce dansul. Acum urmează să se vădească cît este de creator tînărul Watteau. El a înţeles dintr-o clipită această surprinzătoare nouă orientare a artei, inspirată integral de muzică, i se adaptează firesc, înaintează în viziuni proprii, trece în frunte şi schimbă curînd rolul învăţăcelului cu cel al dascălului.

Seara el se cufundă în lumea teatrului, în vraja dintre vis şi realitate. Culorile amestecate ale robelor de mătase strălucitoare se preling ca argintul viu în jurul trupului acestor Arlechini şi Colombine mlădioşi, totul răsună de chicoteală şi ştrengărie, vibrează de sunet de mandoline şi castagnete, se roteşte în fugă zglobie, se porneşte pe dulci şuşoteli. Dar în vreme ce trăieşte această beţie de culori şi de tonuri, se risipesc toate frivolităţile Commediei dell'Arte, se limpezeşte dionisiacul la pătrunderea artistului în pădurea copilăriei, care l-a însoţit pe toate drumurile şi care purifică atmosfera încărcată a Parisului galant.

El este un visător care se uită cu respect şi fericită admiraţie la creaţia celor mai mari, la Peter Paul Rubens, la Tiţian, la Giorgione şi-şi pare sieşi jalnic. Masa festivă nu este pusă pentru el. El este sărac, are un aspect de n-ai da doi bani pe el şi e bolnav de piept. Nu va crede nimic atunci cînd i se va spune că picturile sale valorează ceva. Se înfurie cînd cineva vrea să-i plătească un preţ corespunzător pentru un tablou. Vrea să dăruiască totul, deseori dăruieşte chiar totul, cînd întîlneşte un admirator, cum este frizerul care-i aduce o perucă. Prietenii îi vin în ajutor, căci boala îi impune frecvent să facă pauze în muncă, pe care le urăşte socotind că devine din cauza lor povară pentru alţii. De fapt nici nu este cazul, căci amabilitatea sa este vestită şi un om bogat ca Crozat ar fi mulţumit să-l aibă pentru totdeauna în preajma sa. Watteau poposeşte la el cîteva săptămîni, deoarece cele 400 de tablouri alese ale palatului îl captivează, îndemnîndu-l la un studiu plin de veneraţie. Apoi se grăbeşte să plece. Nu vrea pomană. Se retrage în singurătate, cu mapele sale

pline de desene după model și cu un geamantan plin de cărți. Și în timp ce propria sa viață se îndreaptă către sfîrșitul prematur, în cumpătare autoimpusă și grele suferințe provocate de boală, din sufletul său enigmatic înfloresc grădinile unei lumi în care suferința este cu totul necunoscută, în care dragostea seamănă cu un joc de copii. Sînt insulele celor fericiți, o lume fără păcate, feciorelnică, a speranțelor veșnice care lui nu i se vor împlini niciodată. După o scurtă călătorie în Anglia, întreprinsă în speranța de a găsi lecuire la medicul de curte al regelui, se întoarce, consimte să stea la un prieten, negustorul de lucrări de artă Guersaint, și-i pictează, după cum se afirmă, în numai opt zile celebra *Firmă* care avea să fie achiziționată ulterior de Frederic cel Mare, pasionatul colecționar al operelor lui Watteau. Este ultima dintre capodoperele sale. Curînd după aceea ajunge la sfîrșitul grelei sale drumeții pe pămînt. Opera sa este mai întîi batjocorită în Franța, apoi terfelită și chiar maltratată în timpul revoluției, pînă ce, în sfîrșit, în 1865, frații Goncourt, cei doi rafinați cunoscători de artă cărora posteritatea le datorează atît de mult, rostesc cuvîntul salvator.

Watteau a murit la 37 de ani, la aceeași vîrstă cu Rafael. Masaccio n-a depășit 27, și generații întregi de pictori au făcut pelerinaj la Florența, la capela Brancacci, ca să învețe din frescele sale. Giorgione nu avea decît 32 de ani cînd a fost răpus de ciumă, însă *Concertul* său din palatul Pitti, *Cei trei filozofi* de la Viena, *Venus* a sa de la Dresda, *Concertul cîmpenesc* de la Luvru sînt culmi ale picturii. Géricault, pictorul fascinantului *Călăreț de gardă imperială*, pe care l-a pictat la vîrsta de 21 de ani și care a devenit o senzație, ba chiar a rămas pînă azi, a căzut de pe cal cînd avea doar 32 de ani și a murit țintuit la pat, după 11 luni de boală chinuitoare. Carel Fabritius, foarte talentatul elev al lui Rembrandt, și-a găsit sfîrșitul la vîrsta de 30 de ani, în urma exploziei unei pulberării. Aceasta s-a întîmplat la Delft, la 12

octombrie 1654, în timp ce lucra la portretul unui artist. Promițătorul Carl Philipp Fohr s-a înecat în Tibru la 23 ani. Paulus Potter, al cărui *Tăuraș*, este iubit de toată lumea, a murit la numai 29 ani de tuberculoză. El lucra cu fanatism, ziua la picturi, iar seara, la flacăra lumînărilor, la gravurile sale. Dacă-și permitea uneori, de dragul soției sale, o oră de plimbare, făcea schițe pe drum. N-a fost văzut niciodată inactiv.

Pe cei dispăruți ajunși de timpuriu la desăvîrșire îi deplîngem, avînd sentimentul că au făcut nu numai suficient, dar chiar totul. Cum ne-am putea permite să calculăm cu ce ne-au rămas datori? S-au gîndit doar atît de puțin la ei înșiși...

Un țăran lasă moștenire nepoților și strănepoților săi o gospodărie, un armator vasele sale, un comerciant — pe lîngă averea personală — o prăvălie cu toate relațiile sale și cu capitalul de încredere pe care-l mai pot folosi multe generații. Cum arată însă succesiunea lui Michelangelo, Dürer, Correggio, Goya și Manet? Ea constă din fresce, picturi în ulei, gravuri și statui, care la moartea lor se află demult în alte mîini sau mai pot hrăni, eventual cîțiva ani, ca moștenire, văduva și orfanii artistului. Nu există în întreaga istorie a artelor plastice nici un singur caz de avere dobîndită prin pictură, care să fi format temelia bunăstării unei familii pentru mai multe generații.

Nu, nicidecum. Ceea ce strălucește în culori, încîntă ochiul prin jocul liniilor, nu asigură nici măcar o rentă personală, necum una familială. Este o moștenire care devine foarte curînd o avuție socială, proprietate a tuturor.

Într-adevăr, tot ceea ce au creat maeștrii, au făcut pentru noi toți. Pentru noi toți au creat monumente, pentru ochii noștri, ai tuturor, au transfigurat lumea într-un tablou sublim. Săraci și neputincioși în mijlocul celor pregătiți pentru viață, ei au creat bogăția culturii noastre, din care ne hrănim sufletește, în fața căreia sîntem cu toții, bogați sau săraci, nevoiași.

3

Rembrandt nu mai are nici un ban

Artiştii nu sînt negustori. Excepţii ca Tiţian, care a aflat de la şiretul Aretino cum îşi poate spori omul contul la bancă, sau ca Rubens, care a învăţat la curţile princiare că banul nu trebuie lăsat să zboare, nu fac decît să întărească regula.

Rembrandt nu se pricepea deloc la socoteli. Unii din creditorii săi i-au luat-o în nume de rău şi, pînă la urmă, i-au făcut de petrecanie. Căci chiar şi un geniu trebuie să-şi plătească datoriile, altfel sfîrşeşte în mizerie. Şi Rembrandt şi-a sfîrşit viaţa în mizerie. Dacă în pragul bătrîneţii ar fi primit numai suma care se oferă azi pentru un singur studiu de portret realizat de mîna sa, ar fi putut picta liniştit încă zece ani, căci risipitor nu era. Iar negustorii de tablouri de azi ar fi mai bogaţi cu cel puţin o sută de picturi care ar obţine preţuri astronomice.

Oare li se poate reproşa contemporanilor faptul că preţuirea unui maestru este atît de oscilantă? Este oare judecata posterităţii mai demnă de încredere? Ori trebuie să recunoaştem că nici o operă de artă nu se poate bucura de apreciere fermă, imuabilă, o dată pentru totdeauna?

Nu există un alt artist al cărui buget să fie atît de cunoscut ca al lui Rembrandt. Istoricii de artă olandezi au strîns cu o sîrguinţă într-adevăr demnă de admiraţie chiar şi cele mai neînsemnate notiţe privind „activul" şi „pasivul" vieţii sale.

Şi ne vine greu să citim toate acestea, nu pentru că ar fi prea multe, ci pentru că ochii ţi se înceţoşează de lacrimi, atît sînt de triste. Zece ani de fericire, patrusprezece de necazuri şi doisprezece de mizerie, aceasta este viaţa lui Rembrandt...

Căci arta se ascunde, cu adevărat, în natură!
Cine ştie s-o smulgă de acolo, o stăpîneşte!
Albrecht Dürer

Douăzeci şi cinci de ani avea Rembrandt, cînd o comandă îl chemă la Amsterdam. Astfel se desparte de localitatea sa natală Leyden, unde tatăl său Harmen, morar pe Rin, a agonisit suficient ca să lase soţiei şi copiilor mai multe terenuri moştenire. Cunoaştem familia foarte bine: pe tatăl chel, bolnăvicios, pe mama respectabilă, cucernică, pe fratele veşnic meditativ, pe sora plinuţă. Rembrandt i-a desenat, gravat, pictat de sute de ori. Ei au fost pentru artist modele răbdătoare, pe care le putea costuma, pentru diverse studii, tot atît de insolit ca şi pe sine însuşi, şi pe care experimenta lumina.

Acum, la Amsterdam, întîlneşte făptura omenească care-l va scuti pentru următorii zece ani de grija modelelor. Şi care revărsa în inima sa tînără, însetată de lumină, strălucirea a o sută de sori. Povestea începe absolut neromantic.

Negustorul de obiecte de artă Hendrick van Uijlenburgh, la care locuieşte, primeşte într-o bună zi vizita verişoarei sale în vîrstă de douăzeci de ani: este Saskia. Tînăra nu este deosebit de frumoasă, este însă foarte nostimă şi vărul său ar dori să aibă un portret bun de al ei. Pictează şi el, ce-i drept, dar Rembrandt ştie s-o facă mult mai bine, astfel încît Saskia van Uijlenburgh trebuie să-i servească drept model lui Rembrandt van Rijn pentru portretul ei; fata dintr-o familie înstărită pozează fiului de morar puţin arătos, cu nasul gros. O va picta în profil, acesta fiind mai puţin dificil.

Peste un an fata revine. Acum o desenează ochi în ochi, cu pălăria de paie cu boruri largi trasă

puţin într-o parte, sprijinindu-şi obrazul stîng cu mîna-i delicată. Antebraţul drept se odihneşte pe masă, între degete ţine o floare. Colţurile buzelor abia reţin un zîmbet. În ochi se citeşte însă o infinită duioşie.

Rembrandt scrie sub desen: „Acest portret i l-am făcut logodnicei mele cînd avea 21 de ani, în a treia zi după ce ne-am logodit, la 8 iunie 1633". Peste un an se cunună.

Rembrandt a cucerit Amsterdamul încă de la prima mare comandă, în 1632. Renumitul profesor Tulp, unul din cei mai de seamă medici ai vremii sale, care avea să fie de mai multe ori primar al Amsterdamului, se lăsă pictat în cercul unor cunoscuţi chirurgi, în timp ce diseca în faţa lor un cadavru. Nu era o temă prea apetisantă: Rembrandt a imprimat însă atîta vioiciune fascinantă chipurilor acestor domni cu bărbi ascuţite, încît lividul subiect al demonstraţiei trece aproape neobservat.

De acum încolo va fi inundat cu comenzi de portrete. A-ţi comanda portretul la Rembrandt van Rijn devine o modă. Şi fiecare portret înseamnă pentru el 500 pînă la 600 de guldeni. Ceea ce e foarte mult.

Citeodată clienţii dovedesc înţelegere pentru ambiţia pictorului de a depăşi cadrul convenţional al portretului. Astfel, un dublu portret devine o compoziţie cu acţiune agitată, ca în cazul maistrului constructor de vase şi al soţiei sale care, cu mîna pe clanţa uşii, îi predă soţului o scrisoare pe care acesta o ia în primire cu o întoarcere rapidă a corpului, fără a lăsa compasul din mînă. De obicei i se cere însă numai chipul. Iar clienţii, deşi camera obscură n-a fost inventată, vor să fie numai „fotografiaţi". Rembrandt poate însă mai mult decît atît: el descrie cu lumini şi umbre jurnalul vieţii lor.

„Sîntem fericiţi, Sasje?" El îi deşartă în poală giuvaeruri, îi împodobeşte gîtul, urechile părul. Aşa o pictează de nenumărate ori. Saskia cu pălăria de catifea, sub care străluceşte zîmbetul ei. Tabloul a devenit o mîndrie a Dresdei. Apoi Saskia

în profil, cu două coliere deodată: acesta a ajuns ulterior la Londra. Şi încă o dată Saskia, bogat împodobită, cu pălăria de pene, cu lanţuri în păr, perle la gît, cercei, agrafe şi multe brăţări. Tabloul şi-a găsit locul la Kassel. Şi iar, şi iar Saskia, de data asta cu o beretă cafenie cu pană de struţ galbenă în părul şaten-auriu, cu mantoul descheiat, ţinut de o agrafă lată de aur, pe umărul stîng de un pandantiv greu de aur cu pietre preţioase şi ciucure. Către sfîrşitul veacului trecut acest tablou se afla în posesia unui iubitor de artă, contele Luckner din Altfranken de lîngă Dresda. Ce s-a întîmplat acolo, vom afla mai tîrziu.

Iată însă că Rembrandt se pregăteşte să picteze tabloul care să-i eternizeze în mod solemn dragostea. Se împodobeşte pe sine însuşi cu o beretă cu pene, de sub care cîrlionţii lungi îi cad bogat pînă pe ceafă, se îmbracă cu o tunică cu mîneci largi, se încinge cu spada de cavaler, şi-o aşază pe Saskia — care nu prea se simte în largul ei, stînd ţeapănă ca o păpuşă de catifea — pe coapsă; mîna stîngă sprijină gingaşa şi stingherita făptură de şold, iar dreapta ridică paharul înalt cilindric, rîzînd cu gura plină, ca un chefliu, în cinstea acestei vieţi fericite: „Saskia, ne cumpărăm o casă proprie!"

Aceasta se va întîmpla doi ani mai tîrziu, la 5 ianuarie 1639. E data la care Rembrandt îşi cumpără casa de pe Breestraat, în mijlocul cartierului evreiesc al Amsterdamului. Este o clădire cu trei etaje, cu patru ferestre spre stradă şi costă 13.000 guldeni. E oare prea pretenţios pentru un pictor atît de căutat? (După el va sta aici un pantofar.) Şi, în fond, Saskia a adus o zestre respectabilă de 40.000 guldeni. Iar condiţiile contractului de cumpărare sînt de-a dreptul acceptabile: primul sfert al sumei devine scadent după scurgerea unui an, restul se repartizează pe următorii cinci ani.

Casa trebuie să devină însă şi o adevărată bijuterie. În sfîrşit, există loc pentru colecţiile care s-au acumulat în ultimii ani, pentru mulţimea de tablouri nu numai din atelierul propriu, pentru

copiile în ghips ale unor statui și busturi antice. Mai sînt și multe, multe altele.

O întreagă colecție de arme și platoșe strălucitoare. Lăzi cu pitorești țesături de mătase și catifea, cupe și figurine din porțelan chinezesc, cazane de aramă, scoici și grămezi de corali; tigve, globuri, coarne de cerb și piei de leu.

Desigur, înainte de toate tablourile! O Madonă a lui Rafael, perla galeriei rembrandtiene, ocupă locul de onoare în sala de la etajul întîi; și Giorgione va trebui să stea acolo, și Correggio. La fel Rubens și Van Dyck. Mulajul uriaș după Laocoon trebuie însă așezat în atelierul mic, ca să-l ai mereu în fața ochilor. Acolo se află și splendidul Brouwer. În dulapurile de perete ale marelui atelier se păstrează patru mape groase cu gravuri după Rafael, o mapă cu gravuri în acvaforte de Callot, cărțile lui Albrecht Dürer despre teoria proporțiilor, gravurile în lemn ale lui Lucas van Leyden, gravuri după Mantegna, Michelangelo, Bruegel. Apoi cartea preferată a lui Rembrandt: Biblia. Toate acestea nu reprezintă însă decît o infimă parte. Se cunoaște totul din lungul inventar făcut mai tîrziu. Acolo se mai pomenește de scaune îmbrăcate în piele de iuft, un vas de marmoră pentru răcirea băuturii, tigăi de încălzit și un pat aurit. Atît de exactă este lista.

Dar ochiul de artist care urmărește cu deliciu piese rare, insolite, fără a pierde direcția și scopul propriei căi, și care știe să aleagă din bogatul arsenal cu recuzită atît de pestriță tocmai ceea ce reclamă tabloul aflat în lucru — o tolbă cu săgeți sau un sfeșnic de argint— ochiul de artist nesățios caută mereu alte obiecte de privit. Rembrandt scotocește prăvăliile negustorilor de antichități, așa cum o făcuse și Dürer în timpul călătorie sale în Țările de Jos, și nu-i scapă nici o licitație de tablouri. Avem documente care atestă ce a găsit și cît a plătit.

O dată, la 9 aprilie 1639, asistă la licitația unui mare număr de tablouri aduse de Lucas van Uffelen cu o corabie din Italia. Aici vede splendidul portret al lui Baldassare Castiglione, pictat de Rafael.

Pictura este evaluată la un preţ atît de mare că Rembrandt, spre profundul său regret, nu poate participa la licitaţie. Astfel îşi face, ca amintire, o fugară schiţă a portretului.

Cei doi rivali care luptă pentru acest Rafael şi-i urcă mereu preţul sînt portughezul Alfonso Lopez şi pictorul şi colecţionarul german Joachim von Sandrart, care avea să scrie mai tîrziu o renumită istorie a artei. Sandrart licitează pînă la 3400 guldeni, aici însă îşi pierde suflul şi Lopez şi-l adjudecă pe Rafael. Rembrandt mîzgăleşte sub schiţa sa: „*verkoft voor 3500 Gulden*"*.

Aceşti ani de fericire ai tinereţii sînt ani de muncă încordată. Se nasc multe portrete, dar şi tablouri din lumea zeilor păgîni ca hazliul Ganimede, care este un adevărat protest al artistului împotriva imitării plate a antichităţii, sau ca Danae, pentru care drept model îi serveşte Saskia; apoi numeroasele compoziţii inspirate din legendele biblice. O amplă comandă — o serie de cinci tablouri de acest gen — este executată pentru principele Frederic Henric de Orania. Este dealtfel unicul prinţ care a comandat tablouri la protestantul Rembrandt. Tot el îi mai cere, mult mai tîrziu, în 1645, alte două tablouri pentru capela castelului.

Ani de fericire, cu casa plină de învăţăcei care se înghesuie în jurul maestrului. Renumele creşte. De trei ori însă trebuie să ducă cîte un mic sicriu la cimitir.

În 1641 Saskia dă viaţă unui băieţel. Este Titus. Acum însă începe să bolească mama atît de plăpîndă. În aceste luni de griji chinuitoare Rembrandt se află în faţa unei pînze foarte mari. Portretul de grup al archebuzierilor, pe care trebuie să-l picteze la comanda Gărzii civice din Amsterdam, este lat de 4,35 m şi înalt de 3,95 m, pe el trebuind să fie reprezentată o întreagă coloană în marş. Pînă la el pictorii nu şi-au complicat în mod inutil o asemenea sarcină. Ei puneau personajele să defileze simplu, unul lîngă altul,

* „Vîndut pentru 3500 guldeni" (în olandeză în original) (N. tr.)

răspunzînd dealtfel şi intenţici celor cc le dăduseră comanda şi care, plătind împreună şi în părţi egale onorariul artistului, aveau şi pretenţia să apară cu aceeaşi importanţă în tablou.

Pe acest tablou figurează 16 persoane, fiecare trebuind să contribuie cu o sută de guldeni. Acceptînd o asemenea comandă, la care nu cîştigă mai mult decît la trei portrete individuale, Rembrandt face un mare sacrificiu. El nu pictează însă numai pentru că trebuie să cîştige ca să trăiască. El trăieşte ca să picteze. Aceasta este chemarea sa, minunată şi grea chemare. Ea îi porunceşte să folosească prilejul ce i se oferă pentru desfăşurarea tuturor mijloacelor sale artistice: va crea o compoziţie cum n-a mai fost văzută niciodată. Şi se va dovedi totodată, cu prilejul acestui exemplu memorabil, că folosind culorile de pe paletă se poate reda, ceea ce fusese încercat de atîtea ori zadarnic, lumina adevărată, dacă pensula este mînuită de un maestru ca acesta. Hoogstraten, un elev al lui Rembrandt, a asistat la naşterea acestui tablou despre care va scrie mai tîrziu următoarele: „Tabloul era diferit de tot ce se pictase pînă atunci în Olanda".

Ce va spune Amsterdamul despre acest tablou? Pictorul, care stîrnise cu zece ani în urmă, cînd mai era încă aproape un flăcăiandru, mare vîlvă cu *Lecţia de anatomie a dr. Tulp*, şi-a pus cu siguranţă temelie veşnică renumelui său cu această creaţie nouă, nemaivăzută. Noi, cei de azi, nu putem pricepe ciudata sentinţă pronunţată atunci.

Amsterdamul îl condamnă pe Rembrandt! *Portretul de grup al gărzii civice* (sau, cum avea să fie numit în mod greşit secole de-a rîndul, *Garda de noapte*) este întîmpinat de opinia publică cu o critică nimicitoare.

Suferă contemporanii de cecitate? Bănuiesc ei ce va spune posteritatea despre prostia lor, despre jalnicul lor amor propriu? Că *ei* vor fi aceia care vor fi condamnaţi? Generaţii întregi vor face pelerinaj la această minunată creaţie şi va veni o zi în care întreaga Olandă va tremura pentru soarta acestei capodopere sacre. Aceasta se va

întîmpla la 13 ianuarie 1911. Ziarele publică pe larg ştirea alarmantă.

Un bărbat tînăr, bine îmbrăcat, care stătuse un timp cu evlavie în Rijksmuseum din Amsterdam, la orele 12,30 la amiază, în dreptul tabloului *Garda de noapte*, escaladează brusc, sub ochii tuturor, bariera care trebuie să ferească preţiosul tablou de nesocotinţa unor admiratori prea înfocaţi şi administrează pînzei pictate, în mijlocul strigătelor înspăimîntate ale celor prezenţi, mai multe lovituri sălbatice cu un cuţit de cizmărie. Un supraveghetor de sală sare la el, este însă ameninţat cu cuţitul de atentatorul turbat şi periculosul tînăr poate fi imobilizat şi predat poliţiei numai după sosirea mai multor paznici. La interogatoriu, făptaşul, în vîrstă de 23 de ani, declară că a fost reformat din serviciul militar din cauza debilităţii fizice şi că a hotărît să se răzbune pe statul olandez. Un altul în locul său, mărturisi el în continuare, ar fi căutat probabil să atenteze la viaţa funcţionarului de stat responsabil pentru nenorocirea sa. El a avut însă o idee mult mai „bună", şi anume să schilodească *Garda de noapte*, ca să lovească astfel mîndria întregului popor olandez.

Direcţia muzeului a fost în măsură să transmită presei, la scurt timp după comiterea faptei criminale, o declaraţie liniştitoare. Din fericire, *Garda de noapte* a lui Rembrandt n-a fost spintecată de loviturile de cuţit. Stratul foarte tare de vopsea a împiedicat pătrunderea lamei în pînză. Doar trei zgîrieturi grave, care arată a linii trase cu creta, se întind peste genunchii şi pieptul căpitanului şi peste pieptul locotenentului. Restauratorii muzeului s-au şi apucat să repare stricăciunile. Chiar în sîmbăta următoare sala din Rijksmuseum care adăposteşte *Garda de noapte* se deschide din nou pentru public. Afluenţa mulţimii este de neînchipuit: întregul Amsterdam şi nenumăraţi vizitatori din alte părţi s-au grăbit să vină spre a se convinge că tabloul ameninţat a trecut cu bine prin greaua încercare. Abia acum devine întru totul evident cît de profund s-a înră-

dăcinat geniul lui Rembrandt în sufletul tuturor olandezilor, ba chiar al tuturor naţiunilor, căci acest pelerinaj oglindeşte bucuria întregii lumi pentru salvarea uneia din cele mai preţioase comori de artă ale omenirii.

Însă Olanda de odinioară, care n-a manifestat înţelegere pentru atîţia din fiii săi geniali, după cum vedem azi din lista maeştrilor ei morţi de foame, acea Olandă a dat dovadă de un foarte slab discernămînt.

Mai întîi se înfurie unii membri ai gărzii civice, care se consideră prea puşi în umbră, sau împinşi în planul doi, în spatele căpitanului lor Frans Banning Cocq şi al locotenentului său Willem van Ruytenburch, puternic scăldaţi în lumină. Ei continuă să murmure chiar şi atunci cînd se cade la învoială asupra unei alte repartizări a onorariului: „d'een wat meer, en d'ander wat minder"*, după locul pe care-l ocupă în tablou.

Apoi mai mîrîie unul sau altul că nu poate fi recunoscut destul de bine. Şi chiar dacă în cele din urmă marea pînză este atîrnată în sala gărzii „Kloveniersdoelen", pentru care fusese pictată, mulţimea repetă ceea ce aude că tabloul nu-i bun de nimic, că trebuie scos de pe perete.

Rembrandt n-aude nimic din toate acestea. El stă cu capul în mîini la căpătîiul soţiei sale care trage să moară. Şi odată cu ea îşi îngroapă şi fericirea. Aceasta se întîmplă la 5 iunie 1642. E în vîrstă de 36 de ani.

La un an după moartea ei, Rembrandt încă o mai pictează pe Saskia. Este puţin probabil să se fi folosit de studii mai vechi. Mai degrabă poate fi presupus că tabloul era pe jumătate realizat şi-l termină acum. Cît de mult a iubit mîinile ei atît de frumoase! Acum surîsul ei este transfigurat. Va dăinui mereu în preajma lui...

Se refugiază cu disperare în muncă. Ce reprezintă toată sîrguinţa sa de pînă acum, desenul, pictura, gravura, faţă de ceea ce începe de acum încolo! Un puternic val de nestăvilită forţă crea-

* Unii mai mult, alţii mai puţin (în olandeză în original) (N. tr.)

toare îl înalță deasupra suferințelor. A mai existat vreodată, poate în afară de Rubens, vreun maestru care să fi realizat atîtea capodopere? Șapte sute de tablouri pictate de mîna sa se află azi în importante colecții publice și particulare din lumea întreagă; cîte au pierit, însă, în cei trei sute de ani de la moartea sa?!

Ucenicii vin și-i transmit ce se vorbește la Amsterdam despre portretul de grup al arche-buzierilor. Dar el nici nu vrea să audă. Și chiar dacă e adevărat, după cum se va arăta în continuare, că se răresc tot mai mult comenzile de portrete, acest lucru nu-l va inhiba. Fiecare zi îl găsește muncind febril în fața șevaletului, fiecare seară cu acul de gravat în mînă. Duce lipsă de modele? Nu, acestea nu-i vor lipsi. E bun prieten cu oamenii simpli. Își alege, cum o făcuse și înainte, dintre vecini pe moșnegii evrei cu fața plină de cute, cu barba albă. Aceștia îi stau cu răbdare model pentru multe studii. Vin însă și cei tineri, lucru care-i convine de minune, căci dispune astfel de tipuri variate, care-și găsesc locul în compozițiile sale biblice. Ar putea fi ilustrate ambele Testamente, atît cel Vechi cît și cel Nou, numai cu portretele lui Rembrandt, atît este de cuprinzătoare colecția subiectelor sale. Dar în afară de întreaga beție de culori, ca în o mie și una de nopți, și de sărăcia zdrențuită a orientului, pe care o întîlnește în străzile evreiești ale Amsterdamului și asupra căreia face să se reverse clarobscurul său magic, el le conferă acestor opere o veridicitate umană și o profunzime sufletească care ne fac să înțelegem de ce mulți îl consideră cel mai mare pictor al tuturor timpurilor.

Bugetul casei de artist de pe Breestraat prezintă goluri înfricoșătoare. Rembrandt nu se poate hotărî încă să se despartă de *Hero și Leandru* al lui Rubens; el amanetează tabloul mai întîi pentru 424 guldeni la Troyanus de Magistris, îl răscumpără apoi și îl vinde în cele din urmă, în 1644, pentru 530 guldeni, pictorului Lodwyk van Ludick. Acest Rubens este considerat de atunci dispărut.

Într-o zi, cînd Rembrandt se întoarce acasă la orele amiezii ca un studiu de peisaj, tînăra slujnică privește prin fereastră. E Hendrickje, fiica în vîrstă de 15 ani a lui Christoffel Jagher. Maestrul se oprește uimit, își lasă uneltele de pictat, își potrivește cu mîinile în fața ochilor o ramă care să încadreze cît mai bine această figură atît de drăgălașă — dar ea a și dispărut. „Hendrickje" o strigă Rembrandt. Și iat-o în fața lui, îndepărtîndnu-și cu dosul palmei o buclă de pe frunte, plecînd ochii. „Așa trebuie să te pictez, cum te-am văzut chiar acum la fereastră. Vrei să-mi faci această plăcere?" Ea dă doar din cap a aprobare și se întoarce repede la munca ei.

A servit, probabil, drept model încă de pe atunci, din 1645, pentru Fecioara tînără, din idila devenită atît de celebră a *Sfintei Familii*, ca și mai apoi, pentru atitea tablouri, în anii care au urmat. Pe Titus îl îngrijește ca și cum i-ar fi soră mai mare. Tatăl îl pictează pe băiețașul palid, cu lungi bucle blonde, aplecat asupra lecțiilor sale.

La 29 ianuarie Rembrandt se află în fața curții cu juri din Amsterdam și trebuie să recunoască că-i datorează domnului Cornelis Witsen, membru al Consiliului municipal, 4180 guldeni. Promite să achite această datorie pînă la sfîrșitul anului.

La 1 februarie 1653 se constată că Rembrandt n-a mai plătit de peste trei ani dobînzile pentru casă. Christoffel Thys, vechiul proprietar al casei, a plătit pentru el chiar și impozitele scadente. La 4 februarie 1653 apare notarul Van der Piet și-i cere pentru casă suma de 8470 guldeni. La 14 martie 1653 Rembrandt depune la Isaak van Hertsbeeck o poliță pentru 4 200 guldeni, angajîndu-se să restituie suma în decurs de un an.

Hendrickje ar vrea să-i vină în ajutor, însă oricît ar răscoli cumplitele hîrtii și ar aduna cifrele, suma datorată nu vrea să scadă deloc. În gospodărie se uită de o sută de ori la fiecare bănuț înainte de a-l cheltui.

Și pe deasupra tuturor acestor griji, ei doi, Rembrandt Harmensz van Rijn și Hendrickje Stoffels Jaghers, sînt citați, la 25 iunie 1654, în

fața consistoriului bisericesc. Ea ezită de două ori să dea urmare citației. A treia oară își face însă curaj și apare singură. E nevoită să-și plece capul cînd i se reproșează un mod de viață „necreștinesc". Nu poate nega. Toată lumea poate să vadă că așteaptă un copil. Consistoriul îi dă un avertisment sever și-i refuză dreptul la împărtășanie. Buzele ei nu rostesc nici un cuvînt, ea nu destăinuie că în calea căsătoriei lor stă o dispoziție testamentară. La 30 octombrie 1654 este botezată Cornelia lui Rembrandt van Rijn.

Maestrul pune la dispoziția creditorilor tot ce-i poate prisosi. Dar de unde să scoată sumele mari datorate? În curînd i se va lua totul. Astfel, în mai 1656, trece casa pe numele fiului său Titus, de 15 ani, ca să salveze totuși ceva din moștenirea mamei. Acțiunea nu este însă recunoscută.

Rembrandt se împotrivește cu toată puterea nenorocirii iminente — și iarăși se naște din mîinile sale o operă admirată. Ca și cu 24 de ani în urmă, trebuie să picteze pentru sala mare a breslei chirurgilor o anatomie. Cu *Lecția de anatomie a doctorului Johan Deijman*, o compoziție de nouă personaje, artistul ajuns la vîrsta de cincizeci de ani vrea să demonstreze cît de mult a progresat. El înfățișează cadavrul disecat în cel mai pronunțat racursiu pe care și-l poate îngădui un pictor. Iar tabloul ajunge să fie atît de lăudat, încît, conducînd vizitatorii străini în fața tabloului, aprodul de sală atrage atenția în mod special, de fiecare dată, asupra acestei strălucite realizări perspectivice. Firește, nu fiecare este chemat să aprecieze o asemenea înfăptuire artistică măreață; ultimul vizitator care dă o relatare asupra tabloului încă nevăzămat, *globetrotter*-ul german Zacharias von Uffenbach, scrie în volumul III al *Călătoriilor interesante*, 1712, că el preferă acestui tablou, oricît de bun ar fi, *Lecția de anatomie a dr. Tulp*, pe care-l consideră inegalabil. Unsprezece ani mai tîrziu cea de a doua anatomie a lui Rembrandt nu mai este decît o ruină. Tabloul a fost distrus de un incendiu. Fragmentul
69 care a putut fi salvat i-a fost vîndut la sfîrșitul

anului 1841, la o licitație publică, negustorului de tablouri Chaplin din Londra, pentru 600 guldeni; a ajuns apoi în colecția reverendului E. Pryce Owen și a fost răscumpărat, din moștenirea acestuia, în anul 1882, de către orașul Amsterdam, care l-a plătit cu 100 lire sterline. Pe acest rest păstrat în Rijksmuseum nu se mai vede decît cadavrul, în stînga servitorul asistent, iar în spate mîinile și trunchiul doctorului Deijman. Capul lipsește. Din marele tablou a rămas numai această bucată înaltă de 1 metru și lată de 1,30. Dar chiar și numai din acest fragment ciuntit ne putem închipui cît de puternică trebuie să fi fost impresia pe care o făcuse la vremea sa tabloul.

Rembrandt reușește să-i plătească lui Christoffel Thys 1168 guldeni. Mijește speranța de a mai putea salva totul. Dovedise și cu acest prilej de ce este în stare. Încă vreo cîteva comenzi ca aceasta și și-ar cîștiga o amînare.

Spre sfîrșitul lunii iulie apar doi funcționari, care fac inventarul complet al casei din Jodenbreestraat. Timp de două zile urcă și coboară scările, notează fiecare tablou, fiecare statuie, fiecare scaun, își vîră nasul în toate dulapurile, numără cămășile batistele, trebuie să ia în mînă fiecare piesă a colecției. Ei consemnează fiecare tablou datorat maestrului. Se lasă deoparte doar ce-i aparține lui Titus și Hendrickje. Apoi pleacă. A doua zi urmează să vină cărăușii, care vor transporta tot ce a fost înregistrat în Kalverstraat, la hanul „Kaiserkrone", unde va avea loc licitația. Acolo urmează să fie adăpostit provizoriu și pictorul Rembrandt, în contul sumei ce se va realiza prin licitație. Două sobe care stăteau în pod le poate păstra pentru sine. Din recolta a treizeci de ani de creație neobosită — secole vor fi necesare pentru a trece în revistă volumul acestei activități, pentru aprecierea valorii ei — din toată această recoltă îi rămîn deci două sobe...

Ca o trîmbiță răsună strigătul agentului de licitație în mijlocul vacarmului clienților care umplu sala de la „Kaiserkrone": „O mie cinci sute

de guldeni pentru *Isus şi femeia adulteră*, o dată, de două ori, de trei ori..." Un tînăr palid, însărcinatul primarului Six, se ridică, îşi plimbă ochii deasupra rîndurilor de scaune. Ciocanul bubuie. *Femeia adulteră* i se atribuie primarului Six.

Pentru un *Autoportret* al maestrului se obţin doar 150 guldeni, pentru *Învierea lui Lazăr* — 600. *Coborîrea de pe cruce* atinge 400 guldeni, *Estera şi Ahaşver* — 350, *Maria şi Iosif* — 36 guldeni. Scoaterea la licitaţie a tablourilor se soldează cu un rezultat atît de dezamăgitor, încît agentul de licitaţie, care se aştepta la o sumă înzecită, preferă să amîne cu un an vînzarea întregii opere grafice.

Rembrandt nu trebuie lăsat să piară! Doi oameni şi-au jurat să împiedice acest lucru, fiul artistului, şi Hendrickje, care-şi zice acum, în ciuda lumii întregi, stăpîna casei. Oricît de puţin ar şti ei despre negoţ şi afaceri, adolescentul şi fosta slujnică, un lucru trebuie să le reuşească: să-l scape pe tată, pe bărbat din ghiarele creditorilor, care altfel îl vor urmări pînă în mormînt. Se hotărăşte înfiinţarea unui magazin de obiecte de artă. Cu ce marfă? La început cu gravurile pe care le lucrează Rembrandt. Acesta va locui la ei, ei îl vor hrăni şi-i vor face rost de ce are nevoie. Iar el le plăteşte cu munca sa. Bani nu primeşte. Este pus sub interdicţie — şi nici o mînă hrăpăreaţă nu se poate interpune între operă şi existenţa sa, ca să-i ia acestui om fără de pretenţii şi ultima îmbucătură.

Cei trei dezmoşteniţi ai soartei îşi duc traiul modest pe Rosengracht*, iar Rembrandt pictează. Lunga succesiune a autoportretelor sale, care-i oglindesc viaţa asemenea unei pelicule cinematografice, debutează cu imaginea tînărului prob care nu-şi înfrumuseţează nici pe departe trăsăturile cam grosolane, umbrite de chica-i zburlită, continuă cu bărbatul înfăţişat în culmea gloriei sale, pentru a-şi sonda apoi chipul cu o tot mai temeinică şi profundă cunoaştere a sufletului omenesc. La capătul drumului, artist îşi cere soco-

* Canalul trandafirilor (N. tr.)

teală sieși, făcînd, parcă un bilanț și o profesiune de credință: își judecă viața cu asprime, dar e pe deplin conștient de valoarea operei sale.

Văduvit de tot ce i se păruse indispensabil pentru a da viziunilor sale o pregnanță palpabilă, el urcă tot mai sus spre culmile artei. Aceasta este măreția sa: lovituri care pe mulți alții în locul său i-ar fi zdrobit, pe el nu fac decît să-l întărească.

Încă o dată este supus unei judecăți aspre. Unul din elevii săi urmează să picteze, pentru primărie, un tablou istoric de mari proporții, un eveniment din istoria veche a Olandei. Pictorul* moare însă chiar după începerea lucrului. Este chemat maestrul. Dar tabloul, pictat de Rembrandt nu este pe placul magistraților din Amsterdam. Curînd pînza este scoasă de pe perete, rulată, aruncată la vechituri**. Mai tîrziu este tăiată în bucăți, o parte (cam un sfert din pînza originală, fragmentul însuși avînd vreo trei metri lățime și doi metri înălțime) fiind expusă acum la Stockholm.

Cu a doua comandă din același an 1661 însă, care-i vine de la „Staalmeesters", adică sindicii postăvari, pictorul reușește să cucerească o clipă de răgaz. Dr. Abraham Bredius, pe care Adolf Rosenberg îl consideră cel mai subtil cunoscător al lui Rembrandt în Olanda și care și-a vîndut casa de la Hilversum ca să-și poată cumpăra un Rembrandt, Bredius spune despre *Staalmeesters* următoarele: „În acest tablou maestrul a atins cea mai înaltă culme a măiestriei sale. Ceva mai desăvîrșit n-a creat nici înainte, nici după aceasta".

Oare această viață, care se chircește precum o modestă dar tenace plantă lipită de o nemiloasă stîncă, numai pentru a face să strălucească mereu alte constelații de flori, nu este oare această viață nici acum destul de răvășită? La capătul ei destinul i-a hărăzit chinul cel mai cumplit: în 1663, în ajun de Crăciun, Hendrickje zace pe patul de moarte.

---

* Govaert Flinck (1615—1660) (N. tr.)

** *Conjurația lui Julius Civilis* (N. tr.)

Marii potentați i-au folosit pe cei mai valoroși maeștri ca să-i vorbească posterității despre faptele lor. Iar noi avem monumente din viața lor, știm cum le-a fost ascensiunea și coborîșul. Deseori ne pare, astăzi, atît de mărunt ceea ce se voia măreț pe vremuri. Aici lucrurile stau exact invers. Soarta îi hărăzește unei sărmane slujnice să ocrotească un geniu care nu se descurcă în viață. Geniul îi mulțumește pentru aceasta cu ce are el mai bun. Portretele Hendrickjei constituie un monument înălțat unui suflet mare de femeie născută din popor. El îi asigură nemurirea, chiar dacă pînzele ar fi măcinate vreodată de timpul nemilos.

Pictorul, în singurătate, stă în fața șevaletului într-o vestă sărăcăcioasă, de care-și șterge neglijent pensulele, cu capul legat cu o pînză albă, cu niște ochi din care a dispărut orice strălucire. El pictează *Biciuirea lui Cristos*, apoi *Întoarcerea fiului risipitor*, oglinzi ale nefericirii sale. Apoi splendida imagine a unei tinere perechi*. S-ar putea să fie Titus cu logodnica sa. Singurătatea înseamnă oare să fii părăsit de lume? Sau constituie, oare, singurătatea un izvor de forță?

Rembrandt este un singuratic încă de la începutul drumului său și nu se supune nici unei îndrumări. Conform tradiției, structura unui tablou se înalță pe osatura unor linii, piramide, diagonale savant echilibrate. Rembrandt — în schimb — apelează la lumină și umbră chiar cînd desenează și schițează. Acestea sînt elementele de bază ale compoziției sale. Iar în ce privește culorile în părțile luminate ale compozițiilor, ele constituie o enigmă pentru toată lumea. Pentru discipoli, pentru maeștrii celor trei secole care s-au scurs de la moartea pictorului. Cei mai buni specialiști în tehnica picturii încearcă să-i afle secretul, caută să descopere cum a procedat: cum a reușit să stratifice adîncimile, să înmănunchieze lumina din toate culorile, juxtapunînd porțiunile împăstate și suprapunînd glasiurile. Metoda lui

* *Logodnica evreică*, către 1664, Rijksmuseum, Amsterdam (N. tr.)

este mereu alta; nu-l poți deslușì. Este cel mai mare magician al culorii. Și toți pleacă clătinînd din cap, fără să fi descoperit cum s-au născut aceste minuni.

Lumea din jurul lui aproape că l-a uitat, încă pe cînd trăia. Este adevărat că doi poeți îi cîntă măreția. Unul din ei, Jan Vos, îl așază înaintea tuturor pictorilor din Amsterdam. Celălalt, Jeremias de Dekker, îl proslăvește ca pe un Apelles al timpului său, al cărui renume strălucește pînă în depărtările unde ajung navele Olandei. Ceea ce spun ei trădează probitate și bun simț. Faptele îi contrazic însă.

Împreună cu Titus, care-l însoțește, Rembrandt îi duce prietenului său, pictorul Christiaen Dusart, lucrul cel mai de preț pe care-l mai posedă sau pe care l-a redobîndit cu trudă: *Cartea despre pictură* a lui Lucas van Leyden. O amanetează pentru 600 de guldeni, ca să-și mai tragă sufletul.

Peste o lună și jumătate, la 7 septembrie 1668 Rembrandt pășește în urma sicriului fiului său, lîngă el fiind fiica sa de 15 ani, Cornelia, și tutorele ei, Christiaen Dusart. Aceștia doi au fost probabil și singurii oameni, care, în primele zile ale lui octombrie 1669, l-au condus pe artist pe ultimul drum: cimitirul de lîngă biserica Westerkerk.

Cînd se inventariază, la 4 octombrie, moștenirea, se înregistrează următoarele: un pat, o masă de stejar cu față de masă, cîteva scaune, un lighean cu cană, un încălzitor pentru pat, un sfeșnic de fier, oale și crătiți, un făraș pentru cenușă, ceva îmbrăcăminte veche și un număr de tablouri neterminate. Cheltuielile de înmormîntare reprezintă 15 guldeni.

La șase ani după moartea marelui pictor apare istoria artei a lui Sandrart, care în capitolul „Rembrandt van Rijn" redă judecata contemporanilor: „Prin sîrguință și talent a ajuns la o treaptă înaltă a artei, a nesocotit însă, ba chiar a combătut, regulile judicioase oferite de Italia, de antichitate. A fost un gravor sîrguincios și un pictor înțelept, nu numai un oarecare producător de imagini colorate, ca mulți alții. A cîștigat și

bani mulți; nu s-a priceput însă să se înțeleagă cu oamenii și să-și orînduiască rațional treburile. Căci, deși n-a fost un risipitor, n-a știut deloc să-și respecte starea și s-a întovărășit totdeauna numai cu oameni de jos..."

Iar 40 de ani mai tîrziu aceeași imputare continuă să fie sîmburele unei critici negative. În *Marea carte de pictură* a lui Gerard de Lairesse, apărută în 1714 la Amsterdam, se poate citi: „Rubens și Van Dyck aveau acces la curte, în timp ce Jordaens și Rembrandt își luau subiectele din lumea burgheză; prin urmare, fiecare se conforma relațiilor sale cotidiene."

Mai este oare de mirare că în jurul anului 1700 lucrări originale ale lui Rembrandt zăceau pe stradă? O persoană cu mai mult bun simț se indignează aflînd că un portret al „pictorului îndrăzneț, despre care fiecare cunoscător de artă știe doar cît de viguros și minunat a pictat" a fost vîndut pentru șase stuvri, fapt pe care-l poate dovedi cu martori oculari, demni de încredere. Un stuvru este echivalent cu un groș. Douăzeci de ani mai înainte un specialist evaluase la trei guldeni un portret de femeie al lui Rembrandt, aflat în posesia unui bogat negustor din Amsterdam.

Nu va dura însă prea mult și curba prețuirii, a cărei scădere l-a ruinat pe maestru va urca iarăși vertiginos. Un portret de Rembrandt ajunge să coste 11 guldeni, apoi o sută, apoi sute de guldeni.

Tabloul *Isus și femeia adulteră*, care fusese evaluat în 1657 la 1500 guldeni, este achiziționat în 1824 la un preț de cîteva ori mai mare de către National Gallery din Londra. În 1790 se plătește suma de 17.120 lire sterline pentru un Rembrandt foarte bun.

În deceniul al nouălea al secolului trecut, un colecționar de opere de artă din Alt-Franken de lîngă Dresda, contele Felix von Luckner, avea în proprietatea sa un tablou de Rembrandt. Este vorba de *Portretul Saskiei* purtînd bereta cafenie cu
75 pană de struț galbenă. Cu prilejul unei evaluări

a colecției sale, contele constată că obiectele de artă pe care le deține sînt necorespunzător asigurate; cheamă, așadar, un expert autorizat și un reprezentant al Societății de asigurări și, sub supravegherea unui vechi slujitor, se trece la recvaluarea fiecărei piese a galeriei Luckner. Nu peste multă vreme în castel izbucnește un incendiu. După potolirea focului, cînd pagubele pot fi evaluate, se constată că aproape toate tablourile prețioasei colecții au suferit deteriorări grave. Bănuiala că incendiul a fost provocat se confirmă cînd poliția reușește să-l aresteze pe slujitor la un negustor de antichități, căruia tocmai îi oferea spre vînzare cîteva piese din colecția Luckner.

În pofida elucidării în acest fel a situației de fapt, Societatea de asigurări refuză să suporte paguba integral. Portretul Saskiei, evaluat la 90.000 mărci, este în asemenea măsură deteriorat de foc, încît este foarte puțin probabil să mai poată fi salvat. Întregul strat pictural aplicat pe lemn s-a umflat formînd nenumărate bășici și s-a înnegrit, culorile nemaiputînd fi identificate. Societatea de asigurări reușește să aducă specialiști de renume, care să ateste că tabloul nu este autentic. Astfel contele Luckner pierde concomitent la două „instanțe". Dar reușește în cele din urmă să-l invite la Alt-Franken pe cel mai mare specialist în viață din Germania, cunoscător al operei lui Rembrandt, pe dr. Wilhelm Bode. Bode, care cunoscuse pînă atunci numai cîteva cópii ale lucrării, recunoaște în pictura deteriorată originalul tabloului rembrandtian. El scrie despre această întîmplare în memoriile sale: „În temeiul expertizei mele, proprietarului i s-a acordat o despăgubire de 45.000 mărci. Societatea de asigurări i-a propus însă să primească 40.000 mărci și tabloul distrus. Contele Luckner n-a fost de acord, considerînd că, în starea în care a ajuns, pictura nu mai valorează 5.000 de mărci. Am discutat cu tînărul restaurator Aloys Hauser, angajat nu de mult la noi, care socotea că refacerea tabloului n-ar fi imposibilă. Pînă la urmă l-am convins pe conte, iar lui Hauser i-a reușit atît de bine

restaurarea — prin înmuierea și reducerea treptată a băsicilor — încît peste 30 de ani fiul contelui a putut vinde tabloul baronului Edmund Rotschild, la Paris, pentru jumătate milion de franci".

În afară de senzația stîrnită de asemenea cazuri de distrugere, opinia publică mondială a ajuns să fie interesată de discuții purtate în jurul chestiunii dacă un tablou poate fi atribuit pe bună dreptate maestrului. Așa s-a întîmplat în ultimii ani cu un autoportret al lui Rembrandt.

Galeria de stat din Stuttgart, care în 15 ani — între 1945 și 1960 — a realizat îndrăzneața ascensiune de la mediocritate la notorietate pe plan mondial, a înregistrat la sfîrșitul anului 1961 cea mai importantă achiziție, încununînd creșterea valorică obținută sub conducerea directorului Theodor Musper, a lui Erwin Petermann și Bruno Bushart.

Este vorba de achiziționarea, cu 3,65 milioane mărci, a *Autoportretului cu beretă roșie* al lui Rembrandt. Cînd au început să se audă voci care afirmau că proveniența rembrandtiană n-ar fi chiar absolut certă și cînd unii înfumurați s-au pornit să trăncănească chiar despre copie sau fals, conducerea Galeriei a convocat la fața locului un întreg stat major de cunoscători în ale artei, obținînd acordul celor mai reputați specialiști din lume. Cercetători de vază din domeniul istoriei artei și experți fruntași ai tehnologiei picturii au realizat o colaborare de o amploare nemaiîntîlnită pentru a verifica autenticitatea unei capodopere a artei. La începutul anului 1962, Erwin Petermann s-a adresat presei, declarînd următoarele: „Am tăcut vreme îndelungată. Poate nici un alt tablou redescoperit n-a fost mai aprig atacat și mai ponegrit".

O seamă de criticaștri insolenți încercaseră să submineze autenticitatea tabloului. Cei mai importanți cunoscători ai lui Rembrandt, printre care și Cornelius Müller-Hofstede din Berlin, nu manifestaseră, însă, nici urmă de îndoială. Acum
 însă chiar și „geologii" materialelor de pictură,

cei care cercetaseră în profunzime straturile de culoare ale acestei opere de artă, au ajuns la concluzia neîndoielnică: este vorba de una din cele mai strălucite opere de bătrînețe ale maestrului. Pe acest tablou se poate desluși cu deosebită limpezime cît de mult s-a abătut Rembrandt de la planul inițial al tabloului, lăsîndu-se antrenat de imaginația sa la importante modificări formale și cromatice. Lucrarea păstrează, după cum o trădează radiografiile, în stratul pictural inferior, cunoscuta beretă a lui Rembrandt cu marginea de jos dură împodobită cu perle, sau cu o bordură aurie. Pe această bază se ridică o parte superioară, de obicei de catifea. În timpul realizării tabloului Rembrandt a schimbat nu numai forma și culoarea tunicii ascunse de blană, dar și ale șepcii, realizată pînă la urmă într-un roșu „rupt", atît de caracteristic maestrului.

Investigarea tehnicii picturale a acestei opere a lui Rembrandt a dat semnalul unei adînciri esențiale a cercetării tablourilor în lumea întreagă. Niciodată nu s-a mai strîns o asemenea arhivă de radiografii ale unei picturi ca la Stuttgart. Cu examenul temeinic la care au supus *Autoportretul cu bereta roșie* la Stuttgart, cercetători de seamă din zilele noastre ai tehnicii picturii — profesorul dr. Paul Coremans din Bruxelles, profesorul Kurt Wehlte de la Stuttgart și dr. Hermann Kühn de la München — au inaugurat o eră nouă în studiile rembrandtiene.

4

Atît de puține opere de Leonardo...

Valoarea unui creator nu poate fi determinată de dimensiuneile operei. Haydn, cu cele 104 simfonii ale sale, nu este mai mare decît Beethoven, care ne-a lăsat numai nouă simfonii. Forța creatoare a lui Schubert pare inepuizabilă în domeniul liedului; el n-a atins însă prodigiozitatea lui Mozart în muzica de cameră. De la Johann Sebastian Bach putea să nu ne rămînă decît *Arta fugii* și el tot ar fi nemuritor. Grimmelshausen este creatorul lui *Simplicius Simplicissimus* și a intrat astfel în rîndul celor mari. Margaret Mitchell a terminat un singur roman; dar cînd s-a accidentat mortal avea demult faima asigurată.

Cu toate acestea noi, „consumatorii de artă", sîntem atît de pretențioși încît îi calculăm geniului cam cît ar fi fost dator să creeze. Îi atribuim o forță creatoare inepuizabilă și sîntem dezamăgiți dacă aureola gloriei strălucește doar deasupra uneia sau cîtorva opere.

Văzînd că Rafael, care n-a trăit decît 37 ani, a creat cu mult peste 200 de tablouri, că de la Tițian, care, după cum se crede, atinsese aproape vîrsta de 100 de ani, mai avem aproximativ 140 de opere, că numărul picturilor de șevalet rămase de la Dürer după o viață de 57 de ani este în jur de 70 iar Rembrandt, care a murit la 63 de ani, ne-a lăsat 700 de picturi în ulei — fără să socotim lucrările pierdute — ni se pare de neînțeles

cum după o viață de 67 de ani Leonardo da Vinci ne-a lăsat nu mai mult decît 15 tablouri...

La Leonardo explicația cea mai agreată este aceea a extraordinarei sale multilateralități, care infirmă teza conform căreia numai talentul poate fi multilateral, iar geniul strălucește prin unilateralitate.

Leonardo a fost genial în multe domenii — ca pictor, sculptor, arhitect, tehnician, anatomist și cercetător al naturii, dornic să desluşească tainele întregului Univers. Tocmai din această pricină, se zice, pictura s-a ales cu prea puține realizări. Este oare vorba de lipsă de timp și concentrare? Vom vedea mai încolo dacă acest clișeu explică lucrurile într-o manieră satisfăcătoare. Presupunînd că Leonardo ar fi creat totuși mai multe tablouri, aceasta înseamnă că foarte multe au pierit. Ezităm însă să acceptăm această idee. Căci cu el nu s-a întîmplat, așa cum se întîmplă cu alții, ca la capătul vieții renumele să nu-i fi fost încă consolidat. Acest titan s-a impus de timpuriu cu autoritate. Mai marii acestui pămînt — papii, împărații și principii — se întreceau în a-l cîștiga. Regele Francisc I al Franței, care a asistat la ultimele zile ale maestrului, zicea că nu crede să se nască vreodată un om care să-l egaleze pe Leonardo; iar Francesco Melzi, cel mai credincios elev al său, scria și el: „Natura nu va mai putea să creeze încă o dată un om ca acesta".

În atelierul lui Leonardo au lucrat mulți elevi, unii din ei au devenit ei înșiși vestiți; atît ei, cît și bogații mecenați știau cu cine să de-a face. Toți acești oameni, autentici cunoscători de artă și admiratori ai lui Leonardo, care au difuzat și sporit renumele artistului, să nu se fi îngrijit oare să protejeze operele acestuia și să le păstreze ca pe niște comori? Aici ne lovim de faptul monstruos că unele opere nu pot fi ocrotite eficient nici măcar de nimbul lor și că veneraţia iubitorilor de frumos nu le poate feri de mutilare și pieire.

Nu pot să încep iarăşi acolo unde m-am oprit cu treizeci de ani în urmă.

Adolph Menzel

„Vai mie! — rosti papa Leon al X-lea, cînd i s-au adus la cunoştinţă ciudatele preocupări ale lui Leonardo da Vinci, — acesta nu va realiza nimic, căci se gîndeşte la sfîrşit înainte de a fi început să lucreze!" Iscoadele îl spionară pe maestrul în vîrstă de 61 de ani, chemat — în septembrie 1513 — din Milano la Roma, ca să picteze un tablou pentru papă, şi l-au văzut cum distila plante pentru un nou verni, înainte de a fi schiţat tabloul propriu-zis.

Timp de trei ani Leonardo se bucură de ospitalitatea Vaticanului. În aceeaşi perioadă Bramante lucra la construirea catedralei Sf. Petru, Michelangelo la mausoleul papii Iuliu al II-lea, iar Rafael picta stanzele şi loggiile Vaticanului. În miezul acestei activităţi artistice febrile, Leonardo este cuprins de o reţinere de neînţeles: începe o mie de treburi, dar tabloul comandat de papă nu-l livrează. Ciudat.

Nu ni s-a transmis nimic cu privire la dezamăgirea papei. Este însă greu de presupus să nu fi fost informat despre această meteahnă a pictorului. Au existat, doar, un şir de precedente. Ar fi trebuit să ştie cît de puţin se sinchiseşte Leonardo de termenele convenite.

Cu 25 de ani în urmă se petrecuse deja ceva foarte asemănător, deşi pe atunci — cine ştie din ce pricină — lucrurile se terminaseră cu bine. De ani de zile Lodovico Sforza, duce de Milano, era în căutarea unui maestru care să fie în stare să creeze o statuie ecvestră de bronz, de dimensiuni uriaşe, a lui Francesco Sforza, întemeietorul dinastiei. În 1479 Andrea Verrocchio începuse, la Florenţa, lucrul la statuia ecvestră a lui Colleoni, comandată de Veneţia. Leonardo, timp de nouă ani elevul, apoi colaboratorul lui Verrocchio, a asistat activ la naşterea modelului.

În 1482, după ce dobîndise această experienţă, Leonardo se oferă să execute comanda ducelui de

Milano, să realizeze un monument care să poată sta alături de cel al maestrului său.

Verrocchio execută în termen de doi ani primul model de mari proporții al lui Colleoni.

Leonardo, a cărui comandă prevede, ce-i drept, dimensiuni considerabil mai mari, n-a ajuns, la șase ani după începerea muncii, la nici un rezultat.

În vara anului 1489 ducele, dezamăgit, caută serios să mai atragă un maestru. Se temea că Leonardo n-o va scoate niciodată singur la capăt. Dar se înșelă. În primăvara anului 1490 Leonardo se apucă intens de treabă și după trei ani macheta în teracotă a staturii ecvestre, poiectată a avea o înălțime de șapte metri și jumătate, putea fi prezentată tinerei mirese a împăratului Maximilian, prințesa Bianca Maria Sforza, și anume ca o minunată surpriză la festivitatea căsătoriei.

Papa ar fi trebuit să cunoască și experiența pe care o avuseseră cu acest maestru, din partea căruia nu știi la ce te poți aștepta, ducesa de Mantova și florentinii.

La începutul anului 1500 Leonardo se află pentru foarte puțină vreme la curtea Isabellei d'Este, ducesă de Mantova. Frumoasa și spirituala prietenă a artelor face parte din admiratorii săi. Îi pozează pentru două desene-portret și-i comandă una din ele ca pictură. Timp de șase ani ducesa se zbate în zadar să obțină tabloul, care nu va fi pictat niciodată.

Cam din mai 1500, Leonardo lucrează la un tablou destinat altarului principal al bisericii Santissima Annunziata din Florența. Comanda i-a cedat-o Filippino Lippi. Tema a fost lăsată la libera alegere a pictorului. Se naște cartonul pentru compoziția *Sfînta Ana, Maria și pruncul Isus*, o operă considerată începutul unei noi epoci. Artiști și cunoscători se înghesuie zile în șir în fața desenului expus. Ani de zile beneficiarii așteaptă însă în zadar realizarea picturii în ulei, ca pînă la urmă să repete comanda la Filippino Lippi, care începe să lucreze o *Coborîre de pe cruce*. Leonardo se mută în 1506 iarăși la Milano, luînd cu el cartonul cu Sf. Ana. Termină tabloul abia după

1507. Pentru un neiniţiat este greu de priceput de ce acum abia ajunge opera să se maturizeze în cugetul artistului şi de ce nu la termenul convenit?

Este vorba de capriciile zeilor? Să fie oare într-adevăr vorba de lipsa capacităţii de concentrare?

Iată ce se scrie în 1501, din Florenţa, ducesei de Mantova: „... pe cît pot aprecia, viaţa lui Leonardo este complexă, multilaterală şi absolut incalculabilă. S-ar putea crede că trăieşte de azi pe mîine, la voia întîmplării".

La Milano, un poet îl vede lucrînd la *Cina cea de taină*. „Deseori Leonardo nu lăsa penelul din mînă de la răsăritul soarelui pînă la asfinţit şi muncea neîntrerupt, fără să mănînce şi să bea. Puteau apoi să treacă două, trei zile fără o trăsătură de penel". Vine cîteodată şi stă două, trei ore, ca un critic de artă, în faţa tabloului, altă dată soseşte brusc la ora prînzului, trage cîteva linii, apoi dispare din nou.

Nu încape îndoială că unii beneficiari consideră un asemenea mod de lucru drept „iţose de vedetă", şi ajung la disperare. Iar dacă la trecerea în revistă a moştenirii lui Leonardo se înmulţesc lucrările neterminate, altele abia începute sau împotmolite încă în stadiu de schiţă, este firesc ca unii critici să considere această trăsătură a „nedesăvîrşirii"* drept o caracteristică majoră a firii sale.

S-ar putea ca tocmai din această pricină să posedăm relativ puţine opere datorate mîinilor lui Leonardo — cîteva madone, *Cina cea de taină*, *Mona Lisa*... Şi nu este o acuzaţie, ci doar un regret mut: cîte opere vinciene ne-ar fi putut încînta ochii, dacă artistul ar fi fost mai perseverent în a-şi termina lucrările, dacă ar fi fost mai puţin dificil, mai puţin meditativ!

Este oare justificat sentimentul de mîhnire, stîrnit de faptul că un spirit creator nespus de înzestrat a fost pînă la urmă extrem de zgîrcit cu bogatele sale daruri?

Dar e timpul să întrebăm fără ocoliş: Ce posedă lumea într-adevăr de la Leonardo? În mod surprinzător, răspunsurile diferă mult între ele.

* *dell'incompiuto* (N. tr.)

Cu vreo patru generații în urmă, cîteva sute de tablouri îi erau atribuite lui Leonardo. Apoi, odată cu îmbogățirea cunoștințelor, s-a trecut la revizuirea treptată a marii moșteniri care, în sfîrșit, în jurul anului 1875, a început să semene — în urma acestei acțiuni desfășurate sub conducerea foarte severului savant italian Morelli — cu o lichidare generală. Cea mai mare parte a picturilor a trebuit exclusă ca neprovenind direct de la Leonardo.

Nota bene: n-a fost vorba de lucrări neautentice ale lui Leonardo, adică de falsuri, ci de picturi în genul lui Leonardo, create sub ochii lui sau cel puțin sub influența lui. Cum de au putut fi socotite însă drept lucrări ale lui Leonardo?

Dacă astăzi un tînăr frecventează academia de belle-arte, ajunge, fără ca el însuși să-și dea prea bine seama, sub influența profesorului său. El învață să vadă cu ochii acestuia și să deseneze și picteze sub îndrumarea acestuia. Și abia mai tîrziu, după ce asupra sa au acționat și alte modele și s-a adăugat și propria sa experiență, se poate elibera și-și poate găsi propriul stil și propria orientare. Dezvoltarea unei personalități artistice independente este scopul major urmărit astăzi; imitarea servilă a unui model prestigios este dezavuată, ea frizează chiar furtul proprietății spirituale, plagiatul.

Pe vremea lui Leonardo însă, ca și în lungi secole anterioare sau posterioare acestuia, năzuința către originalitate nu constituia un comandament al artei. Pe atunci, creația artistică mai păstra caracterul unei meserii, din care a ieșit de fapt și cu care împărtășea forma de organizare în breaslă. În cadrul atelierului maestrul califica o seamă de ucenici care ajungeau calfe, și care rămîneau deseori în atelierul dascălului lor încă mulți ani după examenul de meșter, trecut în fața meșterilor șefi ai breslei.

Pentru învățăcelul în ale artei, instruirea temeinică începea mult mai devreme decît azi. Albrecht Dürer a intrat în atelierul lui Wolgemut la vîrtsa de 15 ani, Leonardo avea printre elevii

săi un băiat de 10 ani, Tițian avea 9 ani cînd a intrat ucenic. Învățătura începea cu spălatul penelelor și răzuirea paletelor, cu frecatul culorilor și grunduirea panourilor și se încheia cu executarea independentă a unei complexe lucrări de pictură. Între acestea se aflau nenumăratele trepte ale urcușului spre înălțimile cunoașterii, de-a lungul unui lung șir de ani de viață.

Cercul de elevi era foarte strîns legat de maestru. Ucenicul se muta din casa părintească avînd asigurate locuința și întreținerea la dascălul care-l plătea. Dacă realiza progrese suficiente, i se îngăduia să execute de sine stătător cîte ceva pe tabloul la care tocmai lucra maestrul, eventual o porțiune de pajiște sau o libelulă sau un prihor. Calfele experimentate, temeinic pregătite, executau de obicei operațiile mai pretențioase, care răpeau mult timp, cum ar fi transpunerea pe un cadran de lemn sau pe pînză a unei compoziții schițate de maestru, precum și executarea în tempera a primelor straturi picturale.

Nu ne prea putem imagina volumul comenzilor primite în acele vremuri de un maestru reputat. Era vorba de pictarea unor biserici și palate întregi, cerîndu-i-se pictorului în cauză să-și pună în valoare ideile și particularitățile manierei sale de reprezentare. Cum ar fi putut el face față unor cerințe altfel decît cu sprijinul unui număr considerabil de ajutoare? Dar cum aceste ajutoare crescuseră în școala maestrului lor și fiecare lucrare mai mare, care nu putea fi realizată decît prin contribuția mai multor mîini, se executa după un plan minuțios elaborat, fiecare porțiune după un model precis și totul sub permanenta supraveghere și nemijlocita intervenție a maestrului, era considerată în întregime opera sa, purta numele său și i se plătea lui.

Dacă le-am impune și arhitecților măsura pe care le-o aplicăm pictorilor de azi, ar trebui să le cerem să-și ridice singuri clădirile, de la fundament pînă la coama acoperișului. În cazul lor însă spunem că ei au construit clădirea dacă au elaborat doar proiectul. Ceea ce este cu totul nelogic.

Diviziunea muncii în atelier n-a exclus desigur niciodată posibilitatea ca anumite comenzi să fie executate, în părţile lor principale, chiar de către maestru. Acest lucru era valabil mai ales în cazul portretului, elevilor revenindu-le aici operaţiile pur meşteşugăreşti, cum ar fi preparaţia tabloului şi executarea eboşei, după un model desenat, aşa-numitul „carton". O asemenea execuţie treptată a portretului cruţa modelul de multe şedinţe obositoare. Existenţa unor desene în culori, aşa cum le făcea Hans Holbein după natură, permitea chiar o sensibilă accelerare a execuţiei picturii în ulei — fără solicitarea persoanei portretizate — în orice caz pînă la acel punct în care era indispensabil să te întorci la modelul viu. Nimeni n-ar putea pune în discuţie paternitatea unui portret al cărui carton a fost desenat de Hans Holbein şi a cărei desăvîrşire, cu modelul viu în faţă, este opera mîinilor sale, chiar dacă, ceea ce ar fi posibil de imaginat, un fragment al covorului sau un ornament al veşmîntului a fost lucrat de unul dintre elevii săi.

Leonardo devenise maestru tot într-un asemenea atelier verificat din moşi-strămoşi. După mărturia lui Vasari, în tabloul *Botezul lui Cristos* al lui Verrocchio îngerul din stînga a fost pictat de tînărul Leonardo, iar cercetarea operei vinciene a debutat tocmai pe temeiul acestui exemplu de şcoală. Aici s-a dovedit că un ucenic cu o înzestrare excepţională îşi poate foarte curînd depăşi maestrul. Se consideră că în acest tablou peisajul din fundal i-ar aparţine tot lui Leonardo. Peisajul se deosebeşte net — prin efectele cu totul noi de sugerare a atmosferei, care reprezintă o adevărată realizare de pionierat a tînărului pictor — de tratarea palmierului şi a stîncilor din primul plan, marcată încă de particularitatea manierei mai vechi, mai dure a lui Verrocchio. Este firesc de domeniul legendei ceea ce povesteşte Vasari, şi anume că Verrocchio „mîhnit că un copil ştie mai mult decît el n-a mai vrut să se atingă niciodată de culori".*

* *Op. cit.* (N. tr.)

Însă de cele mai multe ori mîna maestrului şi mîna elevului nu pot fi atît de lesne diferenţiate, chiar dacă maestrul este superior elevului. Se ştie doar că o bună conlucrare impune o reală sincronizare a simţirii participanţilor, indiferent dacă e vorba de un cor, de membrii unei orchestre sau actorii unui ansamblu scenic. Este cert că în acest tablou al lui Verrocchio tînărul Leonardo s-a pus în evidenţă într-o manieră oarecum nedisciplinată, altfel lucrul n-ar fi fost observat şi comentat. Tocmai înaltul grad de maturitate pe care un elev trebuia să-l fi atins pentru a putea participa la opera maestrului face dificilă o contopire, care să nu se facă remarcată, cu tabloul comun.

Aici cercetarea începe să opereze cu metodele criticii stilistice. Ea porneşte de la lucrările absolut certe ale maestrului ca şi ale fostului său elev şi cercetează apoi lucrările presupuse a fi realizate împreună. Este lesne de închipuit cît de dificile sînt asemenea cercetări şi că deseori o concluzie justă se obţine abia după numeroase rătăciri şi digresiuni. Cunoaşterii celei mai exacte a tuturor documentelor păstrate, adică a biografiilor de artişti, a comenzilor date în scris, a chitanţelor de primire a onorariilor şi a altor înscrisuri trebuie să i se asocieze cunoaşterea nemijlocită a tuturor operelor de artă înrudite ale epocii respective. Temeiul unei asemenea activităţi îl constituie memoria capabilă să reţină amănuntele aparent cele mai neînsemnate, exersată prin observare repetată, minuţioasă, ca şi o experienţă temeinică în domeniul tehnicii picturale şi familiarizarea desăvîrşită cu variatele tehnici de restaurare din trecut, datorită cărora nu puţine tablouri au fost cu totul denaturate, devenind nerecognoscibile.

Cercetători de seamă ai operelor lui Leonardo au reuşit, după o muncă laborioasă, să atribuie numeroase lucrări de atelier considerate mai demult ca fiind realizate de Leonardo unor personalităţi precise din jurul acestuia, ca Giovanni Boltraffio, Jacomo Salai, Francesco Melzi sau Bernardino Luini. Oricît de diferiţi ar fi aceşti elevi, chiar

și între ei, ei trădează dependența lor comună față de Leonardo prin anumite trăsături particulare, și nu neapărat prin aceleași. Astfel, pentru a cita un singur exemplu, examinînd tabloul *Vertumnus și Pomona* de Francesco Melzi, aparținînd Muzeului din Berlin-Dahlem, figura Pomonei ne pare cert inspirată de Maria de pe cartonul *Sf. Ana, Maria și pruncul Isus*, al lui Leonardo, atît prin sugerarea mișcării cît și prin acel zîmbet leonardesc de neconfundat.

Astfel, prin excluderea tuturor lucrărilor executate în cercul lui Leonardo, creația certă a acestuia s-a redus la un număr restrîns de opere. Cercetătorii continuă însă să verifice din nou chiar și cunoștințele aparent foarte „certe". Ba ici, ba colo, se aude glasul cîte unui om de știință, care afirmă că s-a mers mult prea departe în contestarea autenticității unor tablouri. Astfel, un mic număr de madone și portrete continuă să constituie obiect de dispută chiar și în zilele noastre.

Ceea ce s-a păstrat nu este prin urmare mult. Contravine însă oricărei experiențe faptul că în 40—50 de ani de muncă să fi creat atît de puțin un maestru care a devenit deschizător de drumuri în epoca sa, care a ridicat arta pe trepte tot mai înalte prin dezvăluiri surprinzătoare, care a descoperit pentru pictură anvelopa pe care nimeni înaintea sa n-o sesizase, care a creat renumitul *sfumato* în care se topesc toate asperitățile și limitele nete dintre corpuri, care a transformat episodul în eveniment istoric tipic iar imaginea întîmplătoare în portret autentic, care a introdus noi legi ale compoziției și a deschis noi căi pentru afirmarea culorii, care a pătruns adînc în tainele corpurilor vii și a sondat misterele sufletului. Probabil s-au pierdut mult mai multe lucrări decît consemnează istoria. Și totuși... există o relație de echilibru între volumul operelor pierdute, pe care le cunoaștem documentar, și al celor care ne-au parvenit. Au dispărut: o madonă despre care a fost înștiințat regele Ungariei; o naștere a lui Isus, care pare să fi fost proprietatea împăratului

Maximilian; un portret al Lucreziei Crivelli; un Isus de 12 ani în templu realizat pentru biserica din Mantova; un Bacchus pentru Ferrara; o madonă pentru Ottaviano Medici; o madonă cu fusul. Au fost distruse: monumentul Sforza, cartonul bătăliei de la Anghiari, tabloul cu Leda. Există însă copii ale ambelor tablouri.

Pierderea monumentului ecvestru este o adevărată tragedie. Zece ani a luptat Leonardo cu acest colos. A elaborat o seamă de studii pentru marele călăreț: Leonardo vrea, ceea ce nimeni nu îndrăznise înaintea sa, să reprezinte calul înainte de efectuarea săriturii, proptit deci numai în picioarele din spate. (Acest lucru i-a reușit mai tîrziu creatorului* statuii ecvestre a lui Petru cel Mare la Petersburg.) Nenumăratele încercări făcute în acest scop le abandonează ca nereușite. Calul urmează deci să sară: Leonardo vizitează grajdurile princiare, manejurile și, în cele din urmă, ecarisajul din Milano. De aici rezultă o adevărată anatomie a calului. Modelul este în sfîrșit gata. Leonardo a calculat pînă în cele mai mici amănunte modul în care masa de turnat — numai calul ar fi „consumat" 20.000 livre** de bronz — urma să fie introdusă în formă, simultan din patru cuptoare construite în jurul acesteia. Dar în acest moment ducele este nevoit să schimbe destinația metalului pentru a se turna din el tunuri.

Cinci ani mai tîrziu, regele Carol al VIII-lea al Franței atacă Milanul, ducele trebuie să fugă, iar arcașii din Gascogne fac mare haz trăgînd cu săgețile în sensibilul model de argilă al lui Leonardo. O tristă glumă a războinicilor: acești arcași, cu arma lor demult depășită de istorie, își încearcă talentele folosind drept țintă opera unui erudit care a inventat cele mai moderne piese de artilerie. Ne putem imagina cum se umflau în pene, văzînd cît de lin pătrundeau săgețile lor în calul de lut, cît de inert stătea acesta sub ploaia de săgeți cu care-l străpungeau, rîzînd batjocoritor.

* Etienne Maurice Falconet (1716—1791) (N. tr.)

** O livră = 0,5 kg (N. tr.)

În pofida avariilor suferite, salvarea mai pare posibilă. În toamna anului 1501 margravul Ercole d'Este intervine pe lîngă guvernatorul francez solicitîndu-i monumentul. Aprobarea o poate da numai regele Franței, i se răspunde. Aprobarea nu vine însă iar torsul de dezagregă.

Leonardo trebuie să fi interpretat distrugerea monumentului ecvestru drept intervenția unei forțe „supranaturale". Lucrurile s-au limitat la fragilul model de lut, bronzul nemaifiind turnat niciodată.

Următoarea comandă importantă avea de asemenea să fie realizată numai pe jumătate. A trebuit s-o părăsească, ca să se dedice unei alte sarcini. Este adevărat că a fost victima unei neșanse tehnice, care l-a descurajat.

La începutul anului 1503 orașul Florența hotărăște să împodobească sala Marelui consiliu din Palazzo Vecchio cu două mari picturi murale. Comanda se încredințează celor mai mari artiști italieni ai vremii: Leonardo da Vinci, care împlinise 50 de ani, și Michelangelo, care n-atinsese încă 30.

În jurul anului 1500, Florența este întru totul tributară măreției antice. Este adevărat: la răsărit se adună nori de război. La miazănoapte pumnul înarmat amenință pămîntul italian. Totuși, în Florența lumea se pregătește de sărbătoare. Au înviat din vechime Zeuxis și Parrhasios. Ei urmează să se ia la întrecere. Cine va obține premiul? Leonardo sau Michelangelo? Comanda este aceeași pentru amîndoi: o pagină de glorie din analele orașului, la liberă alegere. Leonardo își alege *Bătălia de la Anghiari*, Michelangelo: *Bătălia de la Cascina.** Maeștrilor li se pun la dispoziție încăperi separate de lucru. Leonardo primește cheile sălii papale din mănăstirea Santa Maria Novella.

Subiectul îi este destul de familiar, atît din studiu cît și din experiență proprie. Imaginația îi este plină de impresiile culese pe cîmpurile de bă-

* Mai precis, o scenă episodică: Ostași florentini, surprinși la baie de înaintarea dușmanului. (N. tr.)

tălie ca inginer militar al lui Cesare Borgia. Ca un adevărat observator militar, concepe primele schiţe după studiul planurilor luptei ce a avut loc cu două generaţii în urmă, lupta corp la corp a pedestraşilor, atacuri de cavalerie în galop întins, ciocnirea maselor — o combinaţie izvorîtă din memorie şi din viziunea artistului. Grupuri de luptători se împrăştie însă în spaţiul prea întins, se pierd în hărţuieli. Leonardo năzuieşte să surprindă înverşunarea concentrată a participanţilor, focarul bătăliei, lupta pentru steag. Şi astfel, tot ce se întîmplă împrejur devine neînsemnat. Numai centrul triumfă, apare ca un vîrtej de cai ce se muşcă, se împing, de luptători care se lovesc, se împung, urlă — nu mai este o luptă de cavalerie oarecare din o mie patru sute şi ceva, este lupta de cavalerie însăşi.

Compararea celor două cartoane mari se face înainte de a se trece la realizarea frescelor în sala de consiliu din Florenţa. Părerile sînt unanime, tînărul şi demonicul creator al uriaşului *David* din faţa intrării primăriei a oferit aici un furnicar de trupuri de atleţi care cuceresc admiraţia, fiecare în parte şi în ansamblu. Dar în ce priveşte concluzia şi măreţia luptei, *Bătălia de la Anghiari* este superioară băii soldaţilor.

Oare de ce, ne întrebăm azi, exasperaţi de absurditatea destinului care a distrus atîtea opere desăvîrşite şi a zădărnicit terminarea altora, de ce a fost întreruptă în cele din urmă, lăsată neterminată, după doi ani de muncă, această luptă de cavalerie a lui Leonardo, care a trezit cea mai profundă admiraţie? A fost vorba, într-adevăr, de un fiasco de tehnică picturală? Să fi fost temeiul chemarea lui Leonardo de către puternicul rege al Franţei, în faţa căruia Florenţa trebuia să se plece? Sau au fost alte motive? Trebuie să ne împăcăm cu ideea de a bîjbîi mai departe în întuneric? Sînt indicii că a mai existat efectiv şi un al treilea motiv, pare-se cel mai important. Acesta fusese cunoscut, dar lumea n-a prea vrut să-l ia în seamă, căci a fost afirmat de adversarii lui Leonardo, însă niciodată recunoscut de el însuşi.

Se poate considera drept o caracteristică a timpului nostru faptul că azi se caută cu mai multă îndîrjire cauzele. În 1963, cînd Karl Friedrich Suter a întreprins tentativa de a dezlega enigma acestei catastrofe picturale, a trebuit să se întrebe pe drept cuvînt dacă nu este cumva prea tîrziu. Trecuseră 400 de ani, cartonul lui Leonardo fusese distrus cu siguranţă încă înainte de 1524, rămăşiţele picturii murale neterminate au fost îndepărtate de pe perete în 1558. În ce priveşte originalele — nu mai era nimic de sperat. Cum ar fi putut deci Suter să obţină informaţii cît de cît sigure asupra picturii pierdute şi a cauzelor neterminării ei?

Lucrarea lui Leonardo pentru sala de consiliu din Palazzo Vecchio a pierit, dar, ca orice operă majoră, a avut un mare răsunet de-a lungul veacurilor. Cartonul şi pictura murală au fost copiate şi recopiate de mai multe ori, firește nu la dimensiunile originale de 4,20 × 5,20 m, ci într-un format redus. S-au mai găsit de asemenea cîteva schiţe ale lui Leonardo din primele etape ale conceperii compoziţiei, precum şi studii de capete de călăreţi. Toate acestea erau cunoscute, Suter a pornit însă hotărît la treaba ingrată de a compara între ele copiile lipsite de atracţie şi de a le cerceta în mod conştiincios. Era una din căile care i se ofereau.

O altă cale i-a oferit-o strîngerea fără nici o omisiune şi cercetarea documentelor scrise. Este vorba mai ales de acte privind plăţi în bani făcute lui Leonardo, de condiţii contractuale şi surse epistolare. Şi acestea erau cunoscute toate, însă insuficient analizate.

Suter ajunse la un rezultat care, după toate cele spuse pînă acum, nu ne surprinde: ultima cauză a neterminării picturii murale trebuie căutată în chiar caracterul, temperamentul insolit al lui Leonardo. Artistul lucra şovăind şi cu mii de îndoieli; bărbatul cu statură atletică păşea tremurînd în faţa şevaletului. Se pare că el nu reuşea să ia o hotărîre, evita luarea unei decizii clare cît timp acest lucru era întrucîtva posibil.

Din acte rezultă că Leonardo pierduse mult timp cu construirea unor scheie variabile pe cale mecanică şi că domnii din Florenţa deveniseră nerăbdători, deoarece la şase luni după lansarea comenzii aproape că nu se vedea nimic. La 4 mai 1504 se ia o hotărîre: cartonul să fie terminat pînă la 1 martie 1505; în caz contrar Leonardo urmează să restituie onorariul. Îi lasă, în schimb, o cale de ieşire, care ascunde, însă, o cursă: dacă pînă la acest termen va începe să lucreze la frescă, poate amîna cîtăva vreme terminarea cartonului. Cîteva zile înainte de expirarea termenului, cînd începu să picteze într-adevăr peretele, cartonul mai era încă în mare parte nefinisat. Dar artistul îşi precizase ideea. Partea nedesluşită a compoziţiei trebuie înghesuită în spaţiul rămas liber. El nu mai poate răsturna întreaga compoziţie, dacă nu vrea să încalce contractul.

Încordarea ce existase în toată această perioadă în relaţiile dintre Signoria din Florenţa şi artist ni se dezvăluie în momentul în care Leonardo cere, la 30 mai 1506, un concediu ca să se ducă la Milano. De teamă, evident, că nu se va mai întoarce deloc, călătoria i se aprobă doar cu condiţia plăţii unei cauţiuni de 150 fiorini.

Relatările ni-l relevă însă nu numai pe artistul nehotărît, ci şi pe experimentatorul temerar. Cu o jumătate de an înaintea călătoriei la Milano, artistul a înţeles, spre nenorocul său, că se află într-un impas şi din punctul de vedere al tehnicii picturale. Speranţa care-l ţinea încordat de cînd a început să picteze, la sfîrşitul lunii februarie 1505, s-a năruit, iar pictorul se lasă tîrît într-o acţiune disperată. Ce s-a întîmplat?

După cum făcuse şi la *Cina cea de taină*, Leonardo nu a acceptat să aplice pur şi simplu experienţa pictorilor de fresce. El se află mereu în căutare de căi noi şi mai bune. Tehnica încercată a pictării pe var proaspăt nu-i dă libertatea să înainteze încet, cu ezitări în muncă, aşa cum cere firea sa. La frescă totul trebuie să iasă din prima încercare, altfel trebuie dată jos toată porţiunea pictată, cu suport cu tot. Tabloul trebuie să fie

gata în mintea artistului, pînă în cele mai mici amănunte ale desenului și culorii, înainte de a începe transpunerea pe perete. Iată de ce ar prefera Leonardo să aibă un grund, ca la pictura în ulei; din această pricină lasă tencuiala să se usuce, aplică deasupra un strat izolator și un liant și lucrează apoi ca pe panou sau pînză. Va trece printr-o experiență care poate duce la disperare un pictor: vopseaua nu vrea să se usuce. După șase luni de muncă grea, plină de spaime, vopseaua mai este încă umedă — aceasta se întîmpla în octombrie 1505. Încearcă să intervină cu forța prin uscare artificială. Face foc în fața picturii murale. Pictorii de fresce trebuie să fi schimbat zîmbete maliționse. În partea de jos a picturii procesul a avut un oarecare succes, în jumătatea de sus însă culorile se preling, se amestecă între ele și se înnegresc treptat. Nu mai încape nici o îndoială: experiența a eșuat, pictura este ratată fără speranță. Ar trebui luată de la început, ceea ce ar implica nu numai despăgubiri, ci și o insuportabilă compromitere. Rămîne o singură scăpare: Leonardo trebuie să se facă solicitat de regele Franței. Orașul Florența îi acordă concediul dorit plin de suspiciune și numai contra unor garanții. Și Michelangelo trebuie să-și întrerupă munca. Pe el îl cheamă papa la Roma, deși încă n-are nici o comandă pentru el.

În urmă rămîn două picturi murale începute. Acestea nu numai că n-au fost terminate niciodată, dar mai tîrziu au fost îndepărtate de pe perete. Și mai rămîn și două cartoane timp de mulți ani, o „școală a lumii" pentru nenumărați vizitatori. Astăzi ambele se păstrează în copii. Duelul de cavalerie al lui Leonardo se mai păstrează și într-un avîntat desen al tînărului Rubens, realizat după modele modeste de mîna a treia. Originalele n-a mai apucat să le vadă.

Cum a depășit Leonardo acest eșec?

Această nedesăvîrșire, această realizare pe jumătate poate nici nu l-a stînjenit pe cel ce gonea ca vîntul. Este chiar foarte puțin probabil să-i fi păsat de aceasta. Făcea parte dintre cei mai

aleşi, cărora le sînt oferite pînă la capătul drumului mii de posibilităţi. Se mai ştie, în afară de aceasta că în ultimii ani de viaţă a lucrat la reprezentări, ale Sfîrşitului lumii. Ca şi Goethe, el vedea lumea drept ceva ce va trebui topit într-o bună zi, ca să renască un univers nou. El avea în vedere eternitatea, de aceea trebuie să fi fost foarte puţin ataşat de un desen sau altul, de o lucrare sau alta.

Noi însă ţinem la moştenire. Ştim că este pe atît de săracă în piese finite pe cît de inestimabil de bogată este în idei şi proiecte. Din puţinele daruri lăsate urmaşilor, adică nouă tuturora, marile creaţii — *Cina cea de taină*, *Mona Lisa* — au rămas atotcuprinzătoare. Dar se uită de la generaţie la generaţie — şi trebuie mereu descoperit din nou — că doar o soartă fericită ni le-a păstrat. Nu există nici un safe pentru eternitate, nici o casă de fier care să poată asigura la modul absolut un tablou sau apăra o pictură murală. Căci cine ar putea garanta securitatea unei bănci sau a unui stat? Cine ar putea să ascundă — în momentul în care pe cer apar proiectilele distrugătoare prevăzute de Leonardo — un perete pictat, piatră cu piatră, fără fisuri, spărturi, sau fără ca stratul pictat să se cojească?

La 26 iunie 1961, un carton al lui Leonardo, reprezentînd-o pe Fecioara Maria, expus la Galeria Naţională din Londra, abia a scăpat atacului destructiv al unui vizitator german de 56 ani, pe nume Franz Weng. Atentatorul azvîrlise asupra desenului, apărat de o peliculă de material plastic, o sticlă de cerneală. Sticla s-a lovit de desen şi a căzut fără să se fi deschis. Individul mai avea o a doua sticlă în mînă cînd a fost imobilizat. La interogatoriu a declarat că ar fi de profesie pictor!

Ne închipuim, firește, că de un secol şi jumătate am devenit păstrători mai grijulii ai operelor de artă; ne înşelăm însă. Nu sîntem în stare să adăpostim în deplină siguranţă nici capodoperele de prima mînă, nici lucrările mai modeste, încă necunoscute. Căci ce sîntem noi? Admiratori şi profanatori, adulatori şi disprețuitori, îndrăgostiţi şi insensibili, cunoscători şi nepricepuţi, păs-

trători și negustori. Nobilul, frumosul este totdeauna periclitat în mijlocul cotidianului. Chiar și din aparenta siguranță a castelelor, palatelor, mănăstirilor și muzeelor arta poate ajunge în mîinile hoților și speculanților, sub cizma mercenarilor, în raza bombardierelor, în vîrtejul războaielor și răzmeriţelor. Iar dacă operelor de artă nu le vine în ajutor hazardul fericit, atunci într-o bună zi dispar pentru totdeauna.

La 5 aprilie 1961 DPA (Agenţia vest-germană de presă) comunică descoperirea unei picturi a lui Leonardo da Vinci în proprietatea unui restaurator de tablouri din Statele Unite ale Americii. Tabloul — un portret — își mai schimbase proprietarul la un preţ modest în 1932. Restauratorul a achiziţionat tabloul ca *Portret al unui florentin*. După ani de zile a eliberat tabloul de stratul de verni care-l întuneca, ca să descopere inscripţia *Amerigo Vespucci*. După aceasta profesorul Ernest Cocke (Bristol, Virginia), specialist în creaţia vinciană, a examinat tabloul și a declarat că trebuie să fie vorba de o lucrare a lui Leonardo. Se pare că maestrul fusese în bune relaţii cu familia navigatorului. În afară de aceasta, Leonardo și Amerigo Vespucci ar fi fost legaţi și de interesul comun pentru ştiinţele naturii.

Se mai poate relata și salvarea fericită a unei lucrări neterminate și a două opere terminate ale maestrului. Cazul primei lucrări este în măsură să răstoarne multe idei preconcepute. Este vorba de un *Sf. Ieronim* pictat pe un panou de numai 1 metru înălţime și 0,75 metri lăţime. Lucrarea nu depășise faza eboșării în tempera dar — prin virtuţile compoziţiei, prin înfăţișarea moșneagului uscat care se autoflagelează și a extazului său — se impune drept un Leonardo desăvîrșit. La început tabloul se afla în păstrarea Vaticanului, și s-ar putea crede că într-un așezămînt atît de competent în materie de artă i-ar fi fost rezervat un viitor lipsit de primejdii. Să-l fi alungat oare revoluţia franceză din acest paradis? Apoi tabloul constituise, un timp, piesa cea mai prestigioasă a unei colecţii particulare.

Pictorița Angelika Kauffmann, din 1781 soție a colegului ei Antonio Zucchi, are în casa ei din Roma o valoroasă colecție de pictură, în parte moștenită de la tatăl ei, în parte achiziționată de ea însăși, colecție în care sînt reprezentate și nume ca Van Dyck și Rembrandt. Pe *Sf. Ieronim* al lui Leonardo îl păstrează într-un cabinet special, după o perdea de mătase, și numai prietenii foarte apropiați se bucură de favoarea de a li se îngădui să vadă tabloul. În testamentul pictoriței, datat 7 iunie 1803, tabloul este menționat pe larg. Se spune printre altele: „Un alt tablou frumos, pictat pe panou de lemn, care-l reprezintă pe Sf. Ieronim în pustiu (...) am dobîndit acest tablou ca aparținînd lui Leonardo da Vinci, fiind o lucrare demnă de autorul ei și foarte bine păstrată".

După moartea ei însă (1807) tabloul, împreună cu alte opere de artă, a fost vîndut sau s-a pierdut. A fost o neglijență a executorului testamentar că n-a păzit mai bine opera lui Leonardo, căci din acest moment calea ei se pierde din nou în întuneric. Iar dacă acel cardinal Joseph Fesch (unchiul lui Napoleon), care s-a refugiat în 1814 împreună cu mama împăratului la Roma, n-ar fi fost un colecționar de artă pasionat, cu un ochi ager, această piesă ar fi rămas cu siguranță pierdută.

Într-o zi, cotrobăind în prăvălia unui negustor de vechituri din Roma, lucru pe care-l fac cu atîta plăcere toți colecționarii, cardinalul dă peste un dulap ce are aplicată pe ușă imaginea în grisaille a unui sfînt care se autobiciuiește și pe trupul căruia pot fi numărate toate coastele. Iată însă că din tablou — care-l interesează pe cardinal — capul este tăiat cu ferăstrăul. Joseph Fesch achiziționează tabloul în ciuda acestei mutilări, desigur fără să-și dea deocamdată seama ce descoperire extraordinară a făcut în realitate. Iar după un timp are norocul de necrezut să descopere pe peretele unui atelier de cizmărie capul lui Ieronim, detașat din acel tablou.

Iată, aşadar, cîte se pot întîmpla. În două străzi diferite ale Romei, la un comerciant mărginit şi un cizmar neghiob, au putut fi recompuse, la începutul secolului al XIX-lea, părţi ale unei capodopere. Negustorul şi-o fi zis: nimeni nu-mi va cumpăra această siluetă prăpădită, uscată, dar un portret s-ar putea să găsească vreun mişteriu. Capul este interesant. În odaia pentru oaspeţi nu vrea să vadă nimeni un martiriu; pe de altă parte, tabloul nefiind terminat, nu l-ar putea oferi unei biserici. După această judecată sumară a pus mîna pe ferăstrău şi a tăiat capul lui Ieronim, asemenea unui vînător care ia numai fileul moale al vînatului, lăsînd restul cîinilor.

Dar chiar în cazurile fericite, cînd o operă de artă de prim rang ajunge în palatele sau colecţiile regale, adeseori ea nu se află în mai mare siguranţă decît la un telal. Căci şi la curţile suveranilor se petrec prostii fără seamăn, uneori capriciul unei doamne este suficient nu numai pentru declanşarea unui război, dar şi pentru distrugerea unei capodopere.

Leda lui Leonardo a ajuns, curînd după moartea artistului, în colecţia regelui Franţei. Pe la 1625 un italian o mai văzuse în castelul de la Fontainebleau. În secolul al XVIII-lea renumita pictură este arsă la cererea doamnei de Maintenon, căci îi rănea delicata pudoare... Din acelaşi motiv pare să fi fost condamnată la rug şi *Leda* lui Michelangelo pe vremea lui Des Noyers, ministru de stat al lui Ludovic al XVIII-lea.

Şi acum să vedem ce soartă i-a fost hărăzită unei capodopere unice: *Cina cea de taină*, tot atît de renumită ca şi *Mona Lisa*. Făcînd corp comun cu peretele, ea nu este transportabilă, scăpînd astfel de poftele cuceritorilor; pe deasupra se află şi într-un lăcaş sfînt. Istoria universală, stupidă, pătrunde şi aici, în spaţiul bisericesc.

Lucrînd la pictura murală din refectoriul mănăstirii Santa Maria delle Grazie (Milano), al cărei efect iluzionist nu poate fi sugerat de nici o reproducere sau descriere şi nici măcar de

renumitul eseu al lui Goethe — căci trebuia să fi stat chiar în acea încăpere, la masă, pentru a-i deslușî forța magică —, la această pictură murală Leonardo vrea să se elibereze de impresia de tapiserie pe care o creează în general frescele. Aici liniile de fugă ale reflectoriului, străpungînd aparent peretele frontal al sălii, se prelungesc în profunzimea spațiului imaginar al picturii, creînd impresia că încăperea se lărgește, că Cristos și apostolii stau cu călugării sub același acoperiș, la o masă asemănătoare cu a lor. Tehnica frescei nu-i asigură mijloacele necesare obținerii acestui efect. Iată de ce se încumetă Leonardo să facă îndrăznețul experiment de a constrînge peretele, tratat cu ghips și mastic (rășină), să primească un amestec de tempera și ulei. Rezultatul acestei experimentări s-a dovedit însă a fi dezastruos.

Peretele, umed din cauza apelor de infiltrație, nu vrea să țină straturile de pictură. Primele fisuri și exfolieri se semnalează încă din anul 1517, iar în jurul anului 1550 lucrarea se află într-un stadiu avansat de degradare. În 1652, pierzînd orice respect față de pictura bolnavă de moarte, călugării măresc ușa din mijlocul peretelui tăind picioarele lui Cristos. În 1726 *Cina cea de taină* este repictată grosolan de un cîrpaci — acțiune sărbătorită de contemporani! În 1770 Mazza supune *Cina* unui „tratament" radical, cu urmări catastrofale. În 1796 Napoleon dă ordin ca mănăstirea să fie cruțată de ocupanți. Un ordin poate fi însă interpretat într-un fel sau altul. Cînd cavaleria napoleoniană nu găsește suficiente grajduri la Milano, își adăpostește caii, ca în evul mediu, în marile clădiri bisericești. „Escadronul trei, cu optzeci de cai, va ocupa refectoriul mănăstirii Santa Maria delle Grazie." Figurile de sfinți pictate de Leonardo se decolorează prin frecare cu trupurile asudate ale cailor. Soldații își descarcă armele țintind capetele apostolilor și îndeosebi capul lui Cristos, după cum relatează călugărul englez John Chetwode Eustace... În 1850 se întreprind unele tentative de salvare a picturii. În 1908 Cavenaghi reușește o

operație de conservare. În 1924, cu ajutorul lui Silvestri, torsul pare salvat. În 1939, cînd Mussolini intră grăbit în război, se ridică cu aceeași grabă un zid de apărare din saci de nisip în fața *Cinei*, ca și în fața catedralei San Marco din Veneția și în fața multor alte monumente fragile ale greu încercatului continent. Acest zid ar fi putut costa un milion și tot n-ar fi fost prea scump; căci iată, în 1944, cade o bombă asupra mănăstirii și o rupe în trei. Zidul ocrotitor rămîne în picioare și, în spatele lui, *Cina cea de taină* salvată.

Și, în sfîrșit, *Mona Lisa*. Ea n-a stat niciodată într-un loc periclitat, bucurîndu-se un timp de grija suveranilor, apoi de cea a statului francez. Totuși și ea a reușit o dată să ne bage în sperieți. *Mona Lisa* a dispărut, punînd în mișcare întreaga lume a marii politici, ambasadori, oameni de stat etc.

La 21 august 1911 telegraful transmitea în lume o veste alarmantă: Din salonul Carré al Luvrului parizian a fost răpită de un făptaș necunoscut *Mona Lisa* lui Leonardo. Toate cercetările pentru găsirea ei s-au dovedit a fi zadarnice.

Redacțiile ziarelor vînează amănunte. Ceea ce se constată este, într-adevăr, surprinzător. Lunea, Luvrul este închis pentru public. Pot intra și ieși însă fotografi cu însărcinări speciale, oameni de artă cu legitimații și meseriași angajați la lucrări de reparații. Numărul paznicilor, care în alte zile se ridică la 120, se reduce în această zi la o zecime. Este un efectiv cu totul insuficient pentru paza celor 120 de săli ale muzeului. Tocmai o asemenea zi și-a ales hoțul. Faptul că el cunoștea în mod evident situația precară a pazei permite să se presupună că numele său ar fi de găsit în lista celor îndreptățiți să intre în muzeu.

Homolle, director general al Luvrului, este demis din postul său.

Vestea furtului afectează milioane de oameni, de parcă ar fi o nenorocire care-i privește personal. Chiar dacă tabloul este proprietatea statului francez și-și are locul de multe generații în cea mai frecventată galerie a Franței, el apar-

ține demult întregii omeniri. Fiecare om, cît de cît instruit, a văzut o reproducere a Giocondei și o păstrează în amintire. Mulți americani traversează oceanul pentru a o vedea pe *Mona Lisa*. Este absolut imposibil de estimat în cîte exemplare ale celor mai diferite tehnici de multiplicare, în alb-negru și în colori — ca afișe, reproduceri înrămate, ilustrații de carte, sau cărți poștale — este răspîndită *Mona Lisa* pe întinsul mapamondului. Publicațiile consacrate acestui portret au umplut rafturi întregi. Roade ale imaginației, numeroase romane au fost scrise despre relațiile lui Leonardo, cel de 50 de ani, cu frumoasa florentină de numai 24 de ani. Lui Max von Schilling i-a servit drept sursă de inspirație pentru o operă lirică. *Mona Lisa* este poate cel mai cunoscut tablou din lume.

Leonardo da Vinci a început să lucreze la portretul tinerei soții a negustorului florentin Francisco del Giocondo în anul 1503 și a tot lucrat la el pînă în 1506. Nu-l considera însă finit și-l luă cu el la Milano. Tabloul era atunci mai lat decît acum. Știm aceasta din desenul tînărului Rafael, unde se mai văd încă în dreapta și în stînga coloanele loggiei, care au fost mai apoi tăiate.

Cînd Leonardo, paralizat, își trăiește ultimele zile în micul castel Cloux de lîngă Amboise pe Loire, regele Francisc I, protectorul și amfitrionul său, îi cere portretul Monei Lisa plătindu-i în schimb 12.000 de franci. În 1623, în timpul aventuroasei călătorii de petit a lui Carol Stuart, moștenitorul tronului englez, ducele de Buckingham, uzînd de toate mijloacele, încearcă să pună mîna pe tablou, care se afla în acel timp la Fontainebleau. Nu-i lipsea mult ca să reușească. Doar serioasele obiecții ale anturajului său l-au convins pe regele Ludovic al XIII-lea să nu renunțe la tablou. În timpul revoluției franceze panoul a ajuns de la Versailles în Luvru. *Mona Lisa* a acordat acolo, timp de peste un secol, audiențe

 tuturor celor care se apropiau de ea ca de o regină,

rămînînd totuşi, atît pentru pictori cît şi pentru psihologi, o enigmă.

Pînă ce în august 1911 un om a îndrăznit s-o răpească.

Timp de peste doi ani şi trei luni a fost mobilizată întreaga perspicacitate a criminalisticii moderne pentru a o regăsi pe *Mona Lisa;* nu s-a găsit încă nici cea mai mică urmă, în ciuda dimensiunilor care măsurau totuşi 77 × 53 cm, şi a faptului că poliţia l-a reţinut o dată pe hoţ, supunîndu-l unui interogatoriu împreună cu un şir întreg de indivizi dubioşi. La 13 decembrie 1913 ziarele au putut, în sfîrşit, să anunţe că *Mona Lisa* a fost regăsită la Florenţa.

Ştirea este atît de incredibilă, încît e primită la început cu toată rezerva. Chiar din primele relatări rezultă însă că nu poate fi vorba de o eroare, de o speranţă deşartă, deoarece nume cu greutate garantează autenticitatea tabloului găsit.

Cum s-a produs fericita regăsire? Cui i se datorează? Să mori de rîs, nu alta: însuşi hoţului. El nu este un gangster de înaltă clasă. Este suficient de naiv să creadă că o *Mona Lisa* se poate vinde, dacă ai aşteptat să treacă o perioadă de doi ani, cînd lucrurile vor fi fost date uitării. Şi mai este şi vanitos. Ar mai vrea să aibă un supliment la prima realizată din vînzarea tabloului. Doreşte să-şi poleiască hoţia prezentînd-o drept act patriotic, după cum vom vedea mai jos.

Adevărata recunoştinţă i se cuvine totuşi unui negustor de tablouri. Acesta este domnul Alfredo Geri, proprietar al magazinului Gallerie d'Arte Antica e Moderna de la Florenţa, Borg' Ognissanti nr. 12. Chiar în momentul în care în magazinul său trebuia să înceapă o licitaţie de tablouri, poştaşul îi aduce o scrisoare de la Paris. Expeditorul, care semnează cu numele Vincenzo Leonardi, îi oferă spre vînzare un tablou: *Mona Lisa* a lui Leonardo da Vinci. Numai un nebun putea să scrie aşa ceva, sau poate că este vorba de o glumă stupidă. Geri bagă scrisoarea în buzunar şi licitaţia are loc. Reciteşte apoi scrisoarea, căci pe această foaie de hîrtie mai este

scris ceva care-l pune pe gînduri. Autorul scrisorii pretinde că este un italian care consideră drept o faptă de onoare să restituie patriei sale măcar una din numeroasele comori de artă pe care bogatul Paris i le-a răpit nefericitei Italii pe vremea lui Napoleon. Roagă să i se răspundă la Paris, Place de la République, post-restant. Acestei explicații a neobișnuitei oferte negustorul de artă îi dă o interpretare justă. Este, într-adevăr, posibil ca hoțul *Monei Lisa* să fie stăpînit de o asemenea idee fixă. Pe deasupra, trebuie să fie un individ cît se poate de pueril. Mai probabil se pare totuși că cineva vrea să-l momească pe domnul Geri cu un fals.

Negustorul face singurul lucru rațional: i se adresează profesorului Giovanni Poggi, directorul galeriei Uffizi din Florența. Acesta consideră puțin probabil ca hoțul *Monei Lisa* să fie atît de naiv încît să-și predea de bună voie prada și, totodată, să se predea și pe sine. Poggi mai este însă și un om circumspect, care ia în considerație și neobișnuitul; îl sfătuiește pe negustor ca aparent să primească oferta.

Geri scrie la Paris că vestea l-a umplut de bucurie. Italia îi va fi veșnic recunoscătoare salvatorului *Monei Lisa*. Prețul pretins n-are nici o importanță aici. Dacă tabloul este, într-adevăr, veritabil, poate cere pe el oricît. Se va supralicita orice contraofertă a vreunui concurent.

Răspunsul sosește repede de la Paris. Leonardi susține din nou că durerea pe care a încercat-o pentru numeroasele capodopere italiene însușite pe nedrept de Franța îl chinuia foarte mult. Ca patriot a trebuit să acționeze. Ar fi însă totuși potrivit să i se ofere o recompensă pentru fapta sa nu lipsită de risc. Primește cu plăcere oferta lui Geri, îl așteaptă la Paris și-i va preda tabloul acolo.

Negustorul și directorul muzeului se sfătuiesc din nou, și Geri îi scrie lui Leonardi că este profund mișcat de această dovadă a convingerilor sale patriotice. Îl asigură că i se va satisface
 orice pretenție; căci el, Geri, tratează din însărcina-

rea directorului galeriei Uffizi. „*Mona Lisa* se va întoarce acasă, spre a lumina cu zîmbetul ei cel mai sfînt lăcaș de artă al orașului ei natal.“ „Din păcate, el nu poate veni la Paris și-l sfătuiește pe vînzător să treacă pe undeva granița și să-i comunice dacă l-ar putea aștepta cumva la Milano. Răspunsul sosește iarăși repede: va veni la Milano. Iar la 9 decembrie o telegramă: „Mă aflu la Milano, plec imediat spre Florența. Leonardi.“

Negustorul îl înștiințează pe directorul galeriei și în după-amiaza zilei de 10 decembrie apare la Galleria d'Arte a lui Geri un bărbat scund și uscățiv de vreo treizeci de ani, cu pielea gălbuie, cu mustăcioară pe buza superioară, într-un costum de culoare închisă, aproape elegant. Da, iată că a sosit și este fericit să redea patriei sale opera lui Leonardo. Gioconda se și află, de fapt, la Florența.

„Glumiți probabil“, exclamă Geri speriat și bucuros. Leonardi devine grav: „Eu? Mă tem să nu glumiți dumneavoastră!“ Acum devine și Geri sobru: „Nu, cred că într-adevăr nu este prilej de glumă.“ Și convin să se revadă aici, în magazinul de obiecte de artă, a doua zi, la 11 decembrie. Va fi de față și directorul Poggi. S-ar putea duce toți trei la hotel ca s-o vadă împreună pe Gioconda. Firește, prețul de 500.000 franci nu este prea mare. Cu privire la modalitatea de plată va da amănunte directorul galeriei, care este de fapt cumpărătorul.

În ziua următoare, Geri și Poggi așteaptă destul de neliniștiți la ora convenită. Leonardi apare cu mare întîrziere. Se duc la Albergo Tripoli-Italia. Leonardi îi conduce pe cei doi domni în camera sa, scoate de sub pat o ladă vopsită în alb, deschide lacătul și-i răstoarnă pe jos conținutul; halate stropite cu var, lenjerie de corp, un costum, cîteva tuburi de vopsea, șpacluri, pensule din păr de porc, o mandolină. Scoate apoi din ladă un perete fals și anunță solemn: „Iată-l pe Leonardo“. Bine ambalat în coli de hîrtie și lipit cu benzi de pînză, apare un pachet plat. Sub acest ambalaj apare un al doilea din catifea

roşie din care se desface, sub privirea celor ce-l urmăresc cu o încordare de nedescris, panoul cu *Mona Lisa.*

Giovanni Poggi şi Alfredo Geri schimbă o privire rapidă: într-adevăr, este Gioconda! Tabloul este aşezat un timp pe pat, rezemat de perete. Poggi ia apoi comoara cu grijă, o duce la fereastră, la lumină, scoate o fotografie din buzunar, compară îndelung, dă din cap.

O privire aruncată pe spatele panoului risipeşte ultimele îndoieli: numărul de catalog şi ştampila Luvrului sînt neatinse. Şi din acest moment cei doi oameni de artă, conservatorul şi negustorul, nu-şi mai pot stăvili bucuria. Este o bucurie mare, sinceră, care-i face să strîngă mîna omului care restituie în perfectă stare acest giuvaer al Luvrului. Abia cînd îl asigură că se vor îngriji de răsplata meritată rostesc de nevoie o minciună cu dublu înţeles. La Uffizi există aparataj ştiinţific pentru stabilirea indubitabilă a autenticităţii tabloului. Cel mai bine ar fi să se ducă imediat cu toţii acolo. Leonardi ezită un moment, înveleşte apoi tabloul în catifeaua roşie, îl ia sub braţ şi-i urmează pe cei doi domni.

La galerie, examenul tehnic va necesita mai multe ore. Leonardi acceptă amînarea pentru a doua zi. I se va face o vizită după-amiază, pe la orele 17, la hotel, unde va veni şi Corrado Ricci, director general al antichităţilor şi artelor, care va fi chemat special de la Roma.

Între timp directorul Poggi îl informează pe contele Cioia, prefectul poliţiei. Acesta dă dispoziţie şefului poliţiei, Commendatore Tarantelli, să-l aresteze imediat la Albergo Tripoli-Italia pe Leonardi. Este un caz de cea mai mare însemnătate. Şeful poliţiei se deplasează în persoană, asistat de şeful său de cabinet şi de un comisar de poliţie.

Omul care le este arătat de portar vrea tocmai să iasă în oraş. Este rugat să meargă la Prefectură, ca să dea unele lămuriri.

În biroul şefului poliţiei începe un adevărat
105 interogatoriu. După unele ezitări, cel interogat

recunoaşte că nu-l cheamă Leonardi, ci Peruggia, are 32 de ani şi este de meserie zugrav.

Relatează apoi, nu fără mîndrie, cum a reuşit să intre în posesia tabloului ca să-l readucă în Italia.

„Am aşteptat într-o dimineaţă pînă ce muncitorii au intrat în Luvru. Purtam acelaşi bluză ca ei. Nimeni nu m-a băgat în seamă. La această oră paznicii erau strînşi într-o încăpere, ca să primească indicaţii pentru ziua respectivă. Salonul Carré, inclusiv căile de acces, au rămas nepăzite. Tabloul lui Leonardo atîrna la înălţimea staturii unui om, într-o casetă de protecţie cu geamul din sticlă groasă, şi putea fi uşor desprins de pe perete."

Peruggia se duce cu prada sa în lunga galerie *des sept métres*, găseşte o uşă tapisată care, după cum ştie, duce la scara mică. Acolo, pe palier, desface cu cuţitul de buzunar benzile de lipit de pe spatele ramei tabloului, reazemă de perete caseta de protecţie şi rama şi încearcă să ajungă prin uşa prevăzută cu gratii în curtea Sphinxului. Uşa este însă încuiată. Îndeasă tabloul sub jachetă, reuşeşte să desfacă trei zăvoare ale uşii, dar broasca trebuie s-o deşurubeze. Îl deranjează însă un zgomot. Se aşază pe trepte şi aşteaptă foarte calm.

Omul care se apropie este tinichigiul Sauvet. Peruggia i se adresează: „Deschideţi-mi, vă rog, uşa." Sauvet o face, fără să observe că celălalt ascunde ceva sub haine. Astfel hoţul poate ajunge, trecînd prin marea curte Visconti, la poarta ce duce spre cheiul Luvrului şi care este larg deschisă din cauza unor lucrări de curăţire. Paznicul tocmai plecase după apă. Înainte de a părăsi Luvrul, Peruggia dezbracă bluza albă şi învelește în ea tabloul. Cineva din stradă observă această operaţie. Dar comunicarea sa n-a fost atunci de nici un folos. Pe geamul ramei de protecţie s-a găsit urma unui deget mare de la mîna stîngă, iar pe baza acestei urme ar fi fost foarte uşor să se găsească făptaşul. Judecătorul de instrucţie n-ar fi trebuit decît să se intereseze la serviciul

de cazier. Acolo se aflau în păstrare, de la o condamnare anterioară, semnalmentele lui Peruggia cu amprentele tuturor celor zece degete. Este de neînțeles faptul că judecătorul a omis un lucru atît de elementar.

Sfîrșitul fericit al acestei întîmplări, care pe atunci a agitat întreaga lume, nu va împiedica totuși conducerea nici unui muzeu să acorde mai multă atenție măsurilor de siguranță, cu atît mai mult cu cît dificultățile vînzării unei opere de artă cunoscută în toată lumea nu poate fi considerată o garanție absolută. După cum nici răpirea *Monei Lisa* n-a rămas ultimul caz de furt dintr-un muzeu.

În cursul dezbaterilor procesului a reieșit apoi că hoțul Peruggia a acționat din cu totul alte motive decît cele politice. El trebuie să-și fi pregătit planul cu multă vreme înainte. S-a găsit un carnet de notițe, în care el înscrisese încă la 28 decembrie 1910, așadar cu 9 luni înaintea furtului, adresele miliardarilor americani Carnegie, Rockefeller și Pierpont Morgan. Într-un alt carnețel au fost descoperite adresele unor negustori de tablouri italieni și germani. Omul voia pur și simplu să facă o afacere. Numai că a fost atît de prost încît nu a înțeles că, într-adevăr, nu se poate face o afacere cu *Mona Lisa!*

Pretextele politice invocate de Peruggia nu i-au fost de nici un folos. Tabloul a fost, firește, înapoiat muzeului Luvru; dealtfel, acest portret devenise proprietate franceză încă pe vremea cît trăia Leonardo, așa că n-a mai fost nevoie să fie răpit de Napoleon. Înainte însă de a o înapoia, Italia a defilat în fața *Monei Lisa*. Ea a fost expusă mai întîi la galeria Uffizi din Florența; peste 30.000 de oameni au venit s-o admire. Apoi a fost dusă la Milano; și aici oamenii au trecut în rînduri nesfîrșite prin sală ca să se bucure de surîsul ei. Poliția a comunicat că 40 de femei leșinate au trebuit scoase din aglomerație.

De revelionul anului 1913 *Mona Lisa* s-a întors la Luvru.

În ianuarie 1963 „cel mai vestit tablou din lume" a trebuit să părăsească iarăşi Luvrul. În timpul unei vizite de stat la Washington. André Malraux, pe atunci ministru francez al culturii, a promis să trimită pentru cîtva timp capodopera lui Leonardo în America. Sosirea Giocondei a emoţionat opinia publică americană mult mai mult decît ar fi putut s-o facă, de pildă, vizita unei regine în carne şi oase. Tabloul a navigat pe bordul navei „France", trecînd oceanul în condiţiile unei maxime siguranţe oferite de tehnica modernă, ambalat într-un dulap cu instalaţie de climatizare şi păzit de specialişti ai Serviciului secret.

La 8 ianuarie i s-a făcut o primire festivă oficială în Galeria Naţională de la Washington, iar începînd din 9 ianuarie populaţia capitalei S.U.A. a putut saluta înaltul oaspete. Tabloul era ferit de pericolul unui atentat prin sticlă rezistentă la gloanţe. Trei săptămîni mai tîrziu *Mona Lisa* a mai făcut o călătorie şi la New York, unde a fost prezentată timp de mai multe săptămîni la Metropolitan Museum of Art. A pornit apoi spre casă, tot cu cele mai severe măsuri de siguranţă.

Nu atît de lipsită de incidente a fost vizita în Japonia a celeilalte *First Lady* a Luvrului, a *Venerei din Milo.* În pofida ambalării foarte scrupuloase, s-au desprins mici aşchii provenite din restaurări mai vechi ale drapajului. Întîmplarea este prezentată ca fiind lipsită de gravitate; ea poate fi însă un avertisment referitor la planuita călătorie la următoarea expoziţie universală a statuii *Pietà* de Michelangelo.*

---

* Recent, după apariţia cărţii lui H.H. Pars în R.F. a Germaniei, celebra statuie a lui Michelangelo, păstrată în catedrala Sf. Petru din Roma, a fost victima unui atentat. Un dezechilibrat mintal a izbit cu ciocanul chipul Fecioarei provocîndu-i avarii, care, din fericire, au putut fi reparate (N. tr.)

5

O rapsodie în imagini

Specialiștii și amatorii de artă s-au obișnuit, în decursul deceniilor, să peregrineze prin muzee, admirînd capodoperele picturii într-o prezentare plină de efect și prevăzute cu date muzeografice demne de încredere. Ei știau unde anume sînt de găsit maeștrii consacrați — în Rijksmuseum de la Amsterdam, în Uffizi la Florența, la Luvru, în galeriile de la Berlin sau München etc. Această certitudine s-a dovedit a fi într-o bună zi o iluzie amăgitoare. Nu erau oare la un moment dat toate aceste muzee goale, comorile lor fiind evacuate din lăcașurile obișnuite, în vremea cînd însăși viața oamenilor se vedea amenințată de furiile războiului?

Nu numai războiul și lăcomia învingătorilor au smuls tablourile de pe pereți; ele au trecut din mînă în mînă și în vremuri de pace. Aproape că nu există operă de artă deplasabilă care să nu fi cunoscut calea pribegiei.

Este un adevărat miracol faptul că au rezistat atitor peregrinări și că le-au supraviețuit. Este adevărat că un tablou de Dürer, de Rubens, Tițian sau Correggio atinge în comerțul internațional de tablouri cote amețitoare în mărci, lire sterline sau dolari. Nu este mai puțin adevărat, însă, că prin simplul fapt al cotării lor tablourile nu sînt asigurate împotriva furtului, a deteriorării, sfîrtecării sau nesocotinței. N-avem decît

să urmărim istoria moştenirii unui singur maestru de prim rang al artei europene, ca să constatăm cu uimire cît de vulnerabile şi lipsite de apărare sînt operele de artă în faţa hazardului orb.

Operele de artă îşi au destinul lor ca şi oamenii. Frumuseţea lor nu le apără, renumele lor nu le conferă securitate. Trăiesc în mijlocul nostru, după cum ni se pare, în măreţia lor intangibilă. Totuşi, şi ele sînt expuse pieirii. E drept că ne mai bucură cu strălucirea lor, ca în prima zi. Credem că ele nu îmbătrînesc, chiar dacă se mai întunecă, se craclează şi dobîndesc ceea ce numim „patină de muzeu". Frumuseţea lor ni se adresează nealterată. Ştim însă că soarta şi securitatea lor este strîns legată de existenţa noastră, a oamenilor. Ca roade ale mîinilor omului, operele de artă sînt şi ele trecătoare.

Dar oare nu iubim frumuseţea, chiar dacă ştim că este umbrită de tristeţea iminentei despărţiri? Şi oare n-o iubim cu atît mai mult cu cît cunoaştem natura ei fragilă, vulnerabilă?

Iată ce ne face să urmărim cu pasiune şi profundă participare biografia operelor de artă, cea a picturilor şi scupturilor. Ce importanţă are faptul dacă noi înşine mai fiinţăm sau nu mîine? Ceea ce însă este mai nobil, mai frumos şi mai elevat decît noi sperăm să nu fie sfîrtecat, pîngărit şi distrus, pentru ca generaţiile viitoare să poată şti că am susţinut un dialog cu divinitatea.

Cărați încoace și încolo
Tablouri pierdute și agonisite.
Și împrăștiindu-le în toate direcțiile
Cu ce ne alegem? — Cu ruină!

Goethe*

Albrecht Dürer nu mai este un zvăpăiat, ca atunci cînd a zărit Veneţia pentru prima oară. În această primăvară a anului 1506 împlineşte 35 de ani. Colegii italieni în ale artei văd în el un soare

* Klage über die Beschädigungen der aus Paris zurückgeholten Kunstschätze (Lamentaţie pentru avariile suferite de comorile de artă readuse de la Paris) (N. tr.)

care răsare. Bătrînul Giovanni Bellini, suveran neîncoronat al pictorilor din orașul dogilor, îl primește cu toate onorurile. Reputația neîntrecutei arte a desenului său i-a luat-o înainte cu mii de aripi de hîrtie prin trecătorile Alpilor, pînă jos, în orașul lagunelor. Acum vrea însă să le demonstreze signorilor că știe mai mult decît să conceapă un desen, să transpună imaginea pe placă și s-o sape în lemn. Negustătorii germani din Fondacco dei Tedeschi i-au comandat o pictură, un mare tablou de altar pentru capela germană a bisericii San Bartolomeo de lîngă Ponte Rialto. Vor să le picteze o *Sărbătoare a cununilor de trandafiri*, un panou foarte mare, lățimea depășind înălțimea tabloului. Dürer a grunduit suportul, l-a șlefuit și i-a aplicat culoarea de fond cu cea mai mare grijă. Panoul așteaptă să primească acum eboșa în tempera, cu umbre verzui și lumini rehosate în alb. Schița i-a încîntat pe domnii negustători. Iar acum mapele lui Albrecht se umplu cu studii, cu o puzderie de capete, mîini, falduri de îmbrăcăminte, desenate măiestrit cu pensula pe hîrtia de nuanță albăstruie. Artistul e cuprins de febra creației: la *Sărbătoarea cununilor de trandafiri* munca însăși va deveni pentru el o sărbătoare.

În cinci luni opera este încheiată. Invidia pune stăpînire pe atelierele de pictură din Veneția, căci o asemenea operă nu mai fusese văzută pe aici. Bătrînul Bellini vine să privească tabloul, și-i strînge, vizibil mișcat, mîna acestui *pittore tedesco**. Vine dogele Leonardo Loredano, însoțit de patriarhul Veneției, Antonio Suriano. Compatrioții pictorului nu mai pot de bucurie: gloria nürnberghezului se răsfrînge puțin și asupra lor.

Demult — au trecut aproape o sută de ani de atunci — se odihnește maestrul la Johannisfriedhof, liniștitul cimitir din fața porților orașului Nürnberg, sub greaua placă de mormînt care poartă însemnul său, poate cea mai cunoscută monogramă din lume. Operele sale trăiesc însă.

* „pictor german" (în italiană în original) (N. tr.)

Ele constituie podoaba bisericilor şi capelelor, palatelor regale şi primăriilor, cabinetelor şi locuinţelor de patricieni, la München ca şi la Nürnberg, la Veneţia ca şi la Madrid, la Viena ca şi la Praga. Ba, mai mult, se pare că creaţia lui Dürer, admirată încă de compatrioţii săi, este şi mai preţuită de potentaţii Europei acum, cînd pînă şi colecţionarilor de rang princiar le este din ce în ce mai greu să dobîndească un panou, un desen, o schiţă sau numai trei rînduri scrise de mîna lui. Toate acestea sînt de cîteva decenii bunuri strașnic păzite ale unor colecţionari geloşi. Iar partea leului şi-au asigurat-o principele elector al Bavariei şi împăratul de la Praga. Firește, împăratul.

Oricît de urît la înfăţişare ar fi Rudolf al II-lea, habsburgul încărunţit de timpuriu, cu nasul său agresiv şi bărbia proeminentă, el îţi impune prin inteligenţa sa ascuţită şi o cultură cu totul neobişnuită. Mareşalii cu mapele lor dau bir cu fugiţii dacă împăratul îi fulgeră cu cîte o privire din ochii săi albaştri umbriţi de sprîncene stufoase. Munţi de acte necitite, nesemnate, se înalţă ca nişte turnuri pe biroul său. Detestă problemele de stat, însă o armată de învăţaţi, ca Tycho Brahe şi Johannes Kepler, transformă cetatea Pragăi într-o academie.

Sălile boltite ale castelului praghez seamănă cu un muzeu de antichităţi şi ciudăţenii. Încăperile sînt ticsite de animale împăiate şi ceasuri cu figurine mobile, horoscoape şi sticlărie de Boemia; biblioteca ascunde toată ştiinţa lumii şi în nenumărate ateliere lucrează puzderie de pictori şi gravori răsfăţaţi de împărat. Învăţaţii şi artiştii — aceştia constituie fala curţii însinguratului.

Cînd s-a săturat să-şi privească colecţiile, apucă el însuşi pensula sau dalta, încercîndu-şi puterile. Cheltuieşte sume uriaşe pe opere de artă despre a căror existenţă nu ştiuse nimic pînă atunci, numai pentru a-şi satisface dorinţa subită de a le stăpîni. Cu propriile-i mîini duce în camera sa de studiu un basorelief al lui Giovanni da

Bologna, îl ridică pe consolă și exclamă fericit: Este al meu! Pictorul Hans Hofmann din Nürnberg a trebuit să execute, din însărcinarea sa, noi picturi pentru a sta alături de cele existente ale lui Dürer. Acest om atît de iscusit reușește să imite cu multă fidelitate stilul marelui său compatriot; pe lucrările sale se pot număra, ca și pe ale lui Dürer, firele de păr de pe capete. Din mai multe modele düreriene el știe să compună un nou panou sau chiar un triptic întreg, iar Rudolf petrece ceasuri întregi privindu-i strădania. Ca și Hanns Hofmann, și Daniel Fröschel, un fiu de patrician din Augsburg, pictează pentru împărat picturi în genul lui Dürer. Nu este vorba, desigur, de falsuri, el o declară răspicat. Abia generațiile ulterioare se vor folosi de producția sa în scopuri dubioase.

„Colecția Dürer" a împăratului, care cu greu ar mai putea fi îmbogățită, este totuși în permanentă creștere. Însă un original al maestrului Albrecht, pe care l-a urmărit zadarnic ani de zile și pe care agenții săi îl pîndesc fără încetare, ca nu cumva să devină prada altui om mai perspicace, se pare că va cădea în sfîrșit în mîinile sale. Parohia bisericii San Bartolomeo de la Veneția a cedat în cele din urmă presiunilor repetate ale împăratului. În schimb, a putut să ceară cît a dorit. Prețul de cumpărare nu ne este cunoscut; dar trebuie să fi fost enorm. Împăratul l-a plătit, fără să se tîrguiască. Acum tabloul de altar cu *Sărbătoarea cununilor de trandafiri* este în sfîrșit în drum spre Praga. Aceasta se întîmpla către anul de grație 1600.

Joachim von Sandrart, pictor, colecționar și biograf al artiștilor, ne-a transmis istoria acestui memorabil transport.

Din dispoziția personală a împăratului, tabloul a fost cusut cu grijă în covoare moi, învelit într-un strat gros de bumbac, menit a amortiza șocurile, și izolat, spre a fi ferit de efectul ploii, cu un înveliș impermeabil de pînză cretată. Toate acestea n-au fost însă suficiente. Împăratul se temea

că prețioasa încărcătură ar putea fi totuși vătă-

mată, în pofida tuturor măsurilor de prevedere, dacă ar călători într-o trăsură ce ar zgîlţîi-o pe drumuri desfundate. A dat de aceea ordin ca tabloul să fie purtat pe bare de către oameni puternici, iar întregul drum de la Veneţia la Praga, necesitînd cîteva săptămîni de umblat, să fie parcurs pe jos. Gestul lui Rudolf a trădat astfel mai mult respect decît dacă l-ar fi purtat pe Dürer în propria-i lectică împărătească. O mai mare pietate n-a manifestat-o probabil pînă în zilele împăratului Rudolf nici un potentat al lumii faţă de vreo operă de artă.

Un lucru i-a scăpat însă acestui mare mecena, în ciuda grijii sale exemplare pentru preţioasa sa comoară. Pentru prezent îl asigurase cu prisosinţă. Ce se va întîmpla cu tabloul mai tîrziu, după moartea sa, la aceasta nu s-a gîndit. Aşa cum a supravieţuit un secol sub oblăduirea bisericii pentru care a fost creată, ar fi putut poate supravieţui acolo, în pofida tuturor războaielor, şi secolele următoare. În felul acesta însă soarta operei a luat întorsături nebănuite.

Subtilul sprijinitor al ştiinţelor şi artelor frumoase avea să-şi încheie zilele — ca şi Ludovic al II-lea al Bavariei — cu mintea întunecată. Aceasta se întîmpla în 1612. Moartea sa a fost momentul mult aşteptat, ea a devenit semnalul descompunerii splendidei colecţii. Numeroase din piesele sale de rezistenţă s-au împrăştiat spre toate punctele cardinale: la Viena, la Londra, la Madrid. *Sărbătoarea cununilor de trandafiri* a rămas însă la Praga.

Şase ani mai tîrziu avea să izbucnească teribilul război care a pustiit Europa centrală timp de treizeci de ani, iar odată cu incursiunile suedezilor s-a abătut asupra tabloului lui Dürer prima nenorocire. *Sărbătoarea cununilor de trandafiri* ia, împreună cu alte picturi, calea pribegiei. Tabloul părăseşte Praga pentru prima oară în anul 1631 (nu se ştie prea bine dacă ajunge la Viena sau la Budejovice), revine după un răstimp, apoi este transportat din nou, în mare grabă, la Viena. Nu trece însă mult timp şi tabloul se află

din nou la Praga, dar în 1648, cînd năvălesc oştile suedeze şi încep să prade oraşul, nu mai poate fi scos la timp pe porţile reşedinţei şi este ascuns în grabă, poate la trezorerie sau la un pictor de curte. Joseph Neuwirth care, în minuţioasa sa monografie din 1885, a urmărit pas cu pas soarta tabloului, presupune că în cursul acestor deplasări pripite panoul (avînd dimensiunile de 1,62 × 1,94 m), fără îndoială prost ambalat, a avut de suferit. El conchide aceasta bazîndu-se pe textul unui inventar al Cabinetului de artă din Praga din 1650, în care pieselor nedeteriorate li se atribuie epitetele „fürnem" (nobil) sau „schen" (frumos), în timp ce tabloul *Sărbătoarea cununilor de trandafiri* este descris prin cuvintele „Tablou vechi pictat pe lemn, cu Fecioara Maria care împarte cununi de trandafiri". Totuşi, deocamdată, nu putea fi vorba de avarii grave, altfel n-ar fi lipsit observaţia „gering stück" (piesă slabă), referitoare nu la calitatea tabloului, ci la starea de conservare.

În vara anului 1663, pictorul ceh Karel Škreta începe la castelul din Praga restaurarea unor tablouri, operaţie pentru care solicită 25—30 galbeni. Printre tablourile deteriorate este menţionat şi un Dürer. S-ar putea să fi fost *Sărbătoarea cununilor de trandafiri*, nu este însă absolut sigur. Din acest moment însă inventarele caracterizează tabloul ca fiind „foarte stricat", „complet ruinat". Aşa reiese din inventarele din anii 1718 şi 1737, precum şi din 1763. Listele din 1773 şi 1777 nici nu-l mai menţionează. Panoul prea puţin plăcut la vedere a fost probabil aruncat în vreo debara, pentru ca pînă la urmă neglijenţa condamnabilă ce dăinuia de zeci de ani să se transforme în autentică maltratare. Căci într-o zi, cînd un îngrijitor al castelului n-avea ceva mai potrivit la îndemînă pentru a astupa o lucarnă deschisă, şi-a adus aminte de un panou de lemn mai mare care stătea rezemat pe undeva şi care a fost acum condamnat să oprească pătrunderea ploii în clădire. Şi dacă ne gîndim la eforturile împăratului Rudolf menite să

ferească tabloul de umezeală! Vremea aspră de iarnă, zăpada și gerul acționau acum asupra picturii tot atît de nemilos ca razele soarelui și căldura toridă a verii, ca grindina și ploaia. Anii acestui martiriu s-au situat între 1764 și 1782. Informații mai precise nu avem, rămîne să acordăm credit celor păstrate în tradiția mănăstirii Strahov.

În toți acești ani, la Viena, unde fuseseră mutate comorile de artă împărătești, lipsa *Sărbătorii cununilor de trandafiri* n-a fost sesizată de nimeni. Dar, în mod cu totul neașteptat, în 1780 s-a făcut din nou apelul. Au fost examinate vechile cataloage, înregistrate lucrările existente și însemnate cu cruce cele dispărute. După tabloul lui Dürer exista o copie mai veche la Viena — dar unde să fi dispărut originalul? Împăratul Iosif al II-lea i-a încredințat gravorului Christian von Meckell reorganizarea pinacotecii din Viena. Acesta a fost omul care a descoperit lipsa și a făcut tot ce se putea face mai potrivit: a dat un anunț în presă, din păcate însă nu în publicațiile potrivite. În *Journal zur Kunstgeschichte und allgemeine Literatur** al lui van Murr a inserat un anunț cu descrierea tabloului, adăugînd următoarele: „Dacă cineva știe unde se află originalul, i-aș fi foarte îndatorat în cazul că mă va încunoștiința". Iar în revista *Miscellaneen artistischen Inhaltes*** a lui Johann Georg Meusel se putea citi: „Am dori să aflăm dacă originalul nu se află cumva ascuns undeva prin Germania". Aceste reviste savante nu ajungeau, firește, pe masa de dejun a îngrijitorului din castelul praghez.

Cu ocazia curățeniei de primăvară din anul 1782, se hotărăște „soldarea" rămășițelor colecții din Praga. Șase zile — de la 12 la 16 mai — durează licitația rarităților. Nici acum, însă, tabloul lui Dürer, pentru care artistul obținuse cel mai mare onorar din viața sa, nu este redescoperit. Evenimentul trebuie să se fi petrecut însă

* Revista de istoria artei și literatură (N. tr.)
** Miscelanee artistice (N. tr.)

curînd după aceea, căci iată tabloul este din nou prezent, soarta lui preocupînd personalități foarte suspuse. La 17 iunie 1782 Vesgue von Püttlingen, directorul cancelariei direcției superioare financiare, se adresează în scris, din însărcinarea principelui de Fürstenberg, castelanul șef al Pragăi, contelui von Rosenberg, conducătorul direcției financiare, întrebîndu-l „dacă și cum trebuie adusă la Viena — în conformitate cu nota din 30 mai a Excelenței Voastre — pictura originală din 1506 a lui Albrecht Dürer, regăsită acum, reprezentînd-o pe Fecioară și pe împăratul Maximilian". Acest transport nu se mai face însă. Tabloul pare distrus fără speranță. La Viena nimeni nu vrea să-l mai aibă.

În acest moment apare cineva care se înduioșează de soarta acestui tablou ruinat — și își înscrie astfel numele, fără s-o bănuiască, în cartea de aur a salvatorilor. S-ar putea să fi fost chiar el cel care a găsit panoul în podul castelului. Este vorba de directorul general al poștelor, Fillbaum. Cumpără pentru o sumă infimă tabloul disprețuit și-l duce acasă. După moartea sa, în anul 1793, moștenitorii vînd *Sărbătoarea cununilor de trandafiri*, pentru prețul ridicol de 22 ducați, superiorului mănăstirii premontreze Strahov din Praga. Abatele Vencel Mayer va cheltui apoi un multiplu al acestei sume, și anume 100 ducați, numai pentru ramă. Dar prin aceasta tabloul încă nu este pus în siguranță, trebuie să mai îndure și alte cazne, pricinuite de astă dată de un „amator" lipsit de rațiune. Într-o bună zi se prezintă la Strahov un oarecare conte Sternberg, dornic să aibă o copie a picturii lui Dürer. După cum se povestește, contele ia tabloul cu împrumut și-l lasă multă vreme agățat pe un perete umed, „din care cauză porțiuni mari de culoare cu grundul de cretă cu tot s-au desprins din panou și au făcut necesară completarea lipsurilor înainte de a înapoia tabloul mănăstirii, lucrare care a fost executată de un nepriceput". Dar — lucru inexplicabil și aproape de necrezut — vestea regăsirii tabloului nici n-a ajuns la cunoș-

tința publicului larg. Nici unul dintre călătorii care au scris în acești ani despre Praga nu-l menționează. Apoi dintr-o dată — în 1835 — *Sărbătoarea cununilor de trandafiri* a lui Dürer devine centrul interesului general. Acest lucru se manifestă simultan în cele mai diverse împrejurări. Acum toți ghizii sînt bine informați. În această perioadă, un desenator, Leopold Friese, execută o copie fidelă a tabloului, un gravor în oțel, Josef Battman, folosește acest model pentru o felicitare de anul nou, litografiul Arkoles difuzează numeroase exemplare realizate cu tehnica de reproducere cea mai modernă în acel timp, un cunoscut istoric de artă, Gustav Friedrich Waagen, vine la Praga și vrea să achiționeze panoul pentru Galeria din Berlin. Este însă refuzat. Peste tot se vorbește despre *Sărbătoarea cununilor de trandafiri* din mînăstirea Strahov. Ce s-a întîmplat? Cine se ascunde în spatele acestei agitații?

Întîmplarea noastră ne demonstrează cu prisosință cît de mare, cît de hotărîtoare poate fi, în anumite situații, rolul unei personalități marcante. Ajungînd superior al mînăstirii Strahov, prelatul Hieronymus von Zeidler, un iubitor de artă pătruns de simțul răspunderii, ia inițiativa salvării picturii martirizate. El a fost acela care i-a chemat pe desenatori și gravori, el cunoaște soarta tabloului, marea sa valoare, el nu vrea să-l înstrăineze cu nici un preț, căci acționează de ani de zile în vederea realizării unei galerii a cărei piesă de rezistență este menită să devină *Sărbătoarea cununilor de trandafiri* a lui Dürer.

Merită reținută conștiinciozitatea cu care a pornit Zeidler la treabă. Într-un raport scris asupra mersului lucrării, el relatează: „23 iulie 1839. Pictorul de compoziții istorice și peisaje Grusz Johann din Leitmeritz (Litomerice) acceptă și începe restaurarea *Sărbătorii cununilor de trandafiri* a lui Dürer. Acest tablou ajunsese în asemenea stare, încît grundul de cretă se umflase pe aproape întreaga suprafață, iar stratul pictural începuse să se desprindă, existînd toate

şansele să nu mai reziste decît 30 sau cel mult 50 de ani". Zeidler explică de ce anume s-a tărăgănat începerea operaţiei de restaurare. „De cinci ani, de cînd sînt superiorul mănăstirii, chestiunea a fost discutată de mai multe ori şi s-au format două tabere, din care una era de părere că, dacă nu vrem ca tabloul să se degradeze complet, este momentul să fie restaurat de un pictor priceput; cealaltă tabără, în schimb, se opunea cu îndîrjire acestei opinii şi socotea că o restaurare mai mult i-ar strica decît i-ar fi de folos picturii". Ar fi, poate, indicat ca panoul să fie scos de pe perete, culcat orizontal pe o masă şi acoperit, spre a-l feri de zguduiri şi de acţiunea prafului asupra materiei picturale. Zeidler poate însă dovedi că nici această măsură, care dealtfel ar face imposibilă contemplarea cu plăcere a tabloului, nu va opri procesul de ruinare, deoarece panoul a şi început să fie mîncat de carii. „Astfel am considerat că este totuşi mai bine să mă decid pentru restaurarea tabloului, căci am judecat în felul următor: tabloul este aproape în totală descompunere, el se deteriorează văzînd cu ochii şi va fi sortit în scurt timp pieirii, dacă nu se va întreprinde nimic pentru salvarea sa... În schimb, dacă va fi restaurat, este de asemenea posibil, ca în cazul în care nu i se va acorda grija cuvenită şi sîrguinţa necesară, să ajungă şi mai rău decît în prezent, accelerîndu-i-se sfîrşitul. Este însă tot atît de posibil ca, dacă acea grijă şi acea sîrguinţă nu vor lipsi, pictura să fie restaurată perfect şi să poată fi conservată încă multe secole, păstrîndu-se astfel şi pentru mănăstirea noastră o nepreţuită podoabă". Superiorul se adresă apoi fostului său coleg de studii în filozofie, Johann Grusz, care devenise un „pictor silitor şi priceput". Grusz se cam temea de această sarcină, considerînd că salvarea tabloului ar fi aproape de domeniul imposibilului. Însă, după ce se informă temeinic asupra măsurilor celor mai indicate, începu, împreună cu fiul său — devenit mai tîrziu conservatorul Johann Grusz —, chituirea părţilor deteriorate şi îmbibarea cu

ulei a spatelui panoului. Procesul de uscare a durat peste opt luni; pictorul a folosit acest răstimp pentru a executa o copie a tabloului. Neuwirth a reușit să mai afle de la Grusz junior, în al nouălea deceniu al secolului trecut, amănunte asupra procesului de restaurare. „Panoul greu încercat, cu silueta mult deteriorată a Fecioarei, al cărei cap dispăruse cu totul, cu pictura avariată în dreptul îngerului cîntînd din lăută, al Pruncului și al unor capete de îngeri, purta urmele a două restaurări. În timp ce prima abordase originalul într-o manieră nu prea dăunătoare, a doua stricase din vădită neglijență atît de tare mai multe porțiuni, încît fragmente inițial bine păstrate ale vechii picturi nimeriseră sub o masă cafenie, ca de ceară, cu care păreau lipite, respectiv umplute, unele porțiuni dispărute ale picturii. Îndepărtîndu-se cu toată precauția această masă, s-a constatat că se depășiseră limitele părților deteriorate, fiind acoperite și unele porțiuni încă foarte bine păstrate ale originalului". Cam un sfert al tabloului fusese ascuns de această repictare de prisos. Pe una din cele două calcuri trase după original au fost trecute cu toată atenția detaliile dispărute, care urmau să fie completate prin restaurare. Lucrarea a putut fi încheiată abia la sfîrșitul lui octombrie 1841.

Specialiștii în istoria artei au criticat violent în decursul deceniilor următoare restaurarea executată de Johann Grusz. Aceste rechizitorii nu iau deloc în considerație greutățile cărora a trebuit să le facă față pictorul. Era imposibil să reușească să reînvie din nimic porțiunile complet dispărute ale picturii. A fost o realizare merituoasă chiar scoaterea la lumină a ceea ce a rămas conservat sub sosul cafeniu. Iar în ce privește grija și simțul răspunderii, absența acestora nu i se poate reproșa nici abatelui de la Strahov, nici pictorului său restaurator.

Summa summarum este cazul să fim recunoscători pentru salvarea acestei celebre opere

düreriene*, cu atît mai mult cu cît unele comori ieşite din mîinile marelui nürnberghez nu au supravieţuit, din nefericire, grozăviilor celui de-al doilea război mondial. Muzeul din Bremen, renumita „Kunsthalle", se mîndrea pe vremuri cu o adevărată comoară: peste 50 de acuarele şi desene semnate de Albrecht Dürer şi provenite din colecţia senatorului Klugkist. La capitularea forţelor naziste, cu prilejul jefuirii unui adăpost unde fuseseră evacuate unele colecţii din Bremen, acuarelele şi desenele lui Dürer, admirate în toată lumea, au dispărut fără urmă, cu excepţia unui număr de trei piese, care au scăpat atenţiei răufăcătorilor.

Iată, plîng zeii,
plîng zeiţele toate,
deoarece frumosul apune
iar perfecţiunea moare.
Schiller

În anul 1802 un pachebot francez părăseşte rada portului Veneţiei cu destinaţia Marsilia. Este unul din nenumăratele vase care, din ordinul lui Napoleon, cară spre porturile Franţei opere de artă capturate. La bord se află, pe lîngă alte comori care umplu pînă la refuz calele, o uriaşă ladă cu o pictură. Lada ascunde *Moartea Sf. Petru Martir* de Tiţian, celebrul tablou de altar din biserica Santi Giovanni e Paolo.

Cînd tabloul a fost dezvelit festiv în anul 1530, Signoria Veneţiei a făcut cunoscut că cel ce va încerca să înstrăineze această pictură va plăti cu preţul vieţii. Era o hotărîre cu totul neobişnuită. Niciodată n-a mai fost invocată pedeapsa capitală în apărarea unei opere de artă şi nici de atunci încoace n-a mai fost pronunţată o „interdicţie de export" de asemenea severitate. Toate acestea arată cît de mult apreciau înalţii magistraţi ai oraşului, pretenţioşi în materie de artă, această operă a pictorului Signoriei. Confrater-

* Tabloul este păstrat astăzi la Galeria Naţională (Národni Galerie) din Praga (N. tr.)

nitatea Sf. Petru Martir invitase la concurs pentru pictarea tabloului trei artiști: pe Sebastiano del Piombo, Pordenone și Tițian. Comanda i-a revenit pînă la urmă lui Tițian, care se apropia cel mai mult de dinamismul lui Michelangelo, oferind, în schimb, vraja unei cromatici mult mai cuceritoare.

Timp de două sute șaptezeci și doi de ani interdicția s-a dovedit a fi eficientă. Acum — în 1802 — vasul de capturi al lui Bonaparte pornește netulburat la drum, cu cel mai mîndru trofeu venețian al său.

În largul mării — căci pachebotul trebuia să facă o cale lungă, ocolind întreaga peninsulă — se dezlănțuie furtuna. Valuri înalte mătură puntea, apa pătrunde prin chepenguri, udă toată încărcătura. Lada cu pictura lui Tițian zace în apă, într-o saramură care străbate lesne prin crăpăturile neetanșeizate și-și începe opera de distrugere cu o forță elementară. Nimeni de pe bord nu bănuiește, pesemne, cele petrecute. Lada este doar bine bătută în cuie ca să reziste. Ce soartă îi este însă hărăzită corăbiei? De am fi odată la Marsilia!

În sfîrșit, se acostează. Iar lada supraviețuiește chiar și transportului dificil pînă la Paris. Cînd însă Hacquin, cel mai bun conservator de tablouri al Franței, scoate capacul și dă paiele deoparte, este îngrozit la vederea acestei ruine. Apa a umflat cleiul din preparația panoului, lemnul s-a dilatat și s-a deformat din cauza umezelii, straturile picturale friabile, demult fisurate de mii de cracluri, s-au înălțat ca un acoperiș în acest mediu umed, desprinzîndu-se de suport. La cea mai mică zguduire culoarea se fărîmă și se scutură ca mătreața. Ce se mai poate salva aici?

Hacquin n-are timp de văicăreală. El stă asemenea unui chirurg în fața unui trup omenesc groaznic de ciuntit, pe care nu-l mai poate salva în această situație limită decît o operație disperată. Există o singură cale de urmat: pictura trebuie scoasă de pe panoul de lemn și transpusă

pe pînză. Altfel totul este pierdut. Cu prudenţa omului experimentat, pus în gardă de unele diagnostice greşite, reuşind alteori prin intermediul unor experimente disperate, el începe prin a înregistra datele problemei pînă în cele mai mici amănunte. Stratul pictural, oricît de fracţionată ar fi suprafaţa sa pe vremuri compactă, oricît de slăbită ar fi aderenţa particulelor sale minuscule — stratul pictural ca atare, bătrîn de secole, este dur ca piatra, în măsura în care această puzderie de „insule" de culoare mai poate fi numită strat. Substanţa trebuie totuşi muiată într-o asemenea măsură încît toate băşicile, toate craterele deschise, marginile răsucite ale crăpăturilor să poată fi din nou reduse, netezite. Însă balsamul, care poate reuşi această performanţă abia după nenumărate, trudnic repetate aplicări, reclamă îndepărtarea prealabilă a verniului protector. Poate izbuti aceasta la un asemenea grad de deteriorare?

După multe luni de muncă neobosită, din cele mai subtile şi mai emoţionante, Hacquin ajunge, în sfîrşit, să poată lipi pe suprafaţa stratului pictural colile mari, subţiri de foiţă, pentru a-i conferi o stabilitate sporită. Abia acum tabloul poate fi întors, vechiul panou poate fi îndepărtat cu dăltiţa pentru a se ajunge, în sfîrşit, la partea inferioară a stratului pictural.

Operaţia este isprăvită într-un an. Tabloul lui Tiţian, pictat pe lemn, se află transpus pe pînză. Parcă nici specialistul nu mai realizează prin ce stadii de totală descompunere a trecut această operă.

Timp de 12 ani tabloul rămîne la Luvru. Apoi, după căderea corsicanului, pictura se poate întoarce acasă. Parcă un erou popular rănit de moarte şi ajuns în captivitate, vindecat ca prin minune, este în sfîrşit restituit patriei şi familiei sale, după o dureroasă despărţire de mulţi ani de zile. Sosirea la Veneţia seamănă cu un adevărat triumf; masele se înghesuie prin portalurile bisericii, stau cu ochii larg deschişi în faţa magnificului tablou, „care l-a dus la pierzanie pe nele-

giuitul ce a îndrăznit să-l înstrăineze". *Moartea Sf. Petru Martir* atîrnă acum în vechiul său lăcaș, deasupra altarului de la Santi Giovanni e Paolo, stă acolo cîteva decenii, îngălbenind și pierzîndu-și stălucirea cu trecerea timpului, pînă ce trebuie din nou luată hotărîrea de a-l încredința restauratorului. Procedura este întreprinsă în Capella del Rosario, urmînd a fi curățat cu această ocazie și un altar pictat de Giovanni Bellini, gloriosul predecesor al lui Tițian. Aici intervine din senin hazardul nefast, printr-o lovitură la care nu s-a așteptat absolut nimeni și care a amețit atît de tare capetele celor ce cred în minuni, celor ce interpretează tot ce se petrece în raport cu crima și pedeapsa.

În noaptea de 15 spre 16 august 1867 izbucnește un foc în capelă. Nu s-a elucidat cauza dezlănțurii focului. Probabil că printre uneltele și materialele restauratorului s-au aflat substanțe inflamabile, uleiuri, terebentine, dar și solvenți puternici ca alcoolul sau benzina, care emană ușor vapori foarte inflamabili. Incendiul se întinde înainte ca vreo mînă salvatoare să poată interveni. Cînd, în sfîrșit, flăcările ajung să fie stăpînite, se constată că suprafața întinsă a altarului lui Tițian este aproape în întregime distrusă. Se scot din cenușă doar două rămășițe pîrjolite ale părții inferioare a picturii.

Veneția a asistat în aceste zile la scene turbulente. Populația încă mai știa că este strict interzisă îndepărtarea tabloului din locul său. Faptul că acest lucru s-a întîmplat totuși a stîrnit cea mai mare nemulțumire. Se căuta vinovatul. S-a stîrnit bănuiala că focul a fost pus pentru a abate atenția, spre a putea sustrage astfel tabloul și a-l vinde apoi în America. Presupunerea aceasta era, firește, absurdă, căci tabloul n-a apărut niciodată în America. Faptul însă că pînă și cele două resturi de pînză salvate din incendiu au dispărut fără urmă alimenta continuu atmosfera saturată de suspiciune. Nu s-a putut lămuri prin ce mîini au trecut cele două fragmente pînă ce, în sfîrșit, au reapărut. Ele au ajuns, croite

acum pe măsura unor tablouri de șevalet, în colecția consilierului municipal Ludwig Zatzka de la Viena. Pe unul din fragmente se vede asasinul pregătindu-se să-i aplice martirului lovitura mortală, pe celălalt călugărul dominican fugind, cu groaza întipărită pe figură. În felul acesta, grupul principal este totuși salvat, chiar dacă poartă urmele focului, avînd părți intens carbonizate și numeroase porțiuni lipsă, după cum reiese dintr-un studiu amănunțit al savantului vienez Theodor von Frimmel. Face parte din acele inexplicabile ciudățenii ale soartei împrejurarea că acest cercetător a reușit să redescopere la Viena, acolo unde se află acum și cele două resturi ale altarului lui Tițian, schița în culori a lui Tițian, despre care se credea că s-a pierdut. Pe căi separate și de nepătruns, preludiul și finalul acestei compoziții în culori au ajuns în vechiul oraș imperial.

Micul tablou, a cărui adevărată paternitate posesorul său nici n-o bănuia, este, de fapt, proiectul original cu care marele venețian a cucerit victoria în întrecerea cu rivalii săi. Această descoperire nu este în măsură să ne consoleze; căci nici cele șase copii vechi după *Moartea Sf. Petru Martir* al lui Tițian, din care una se află iarăși în vechiul lăcaș din Veneția, nu pot înlocui, oricît de mult le-am prețui, originalul.

> Artistul, lipsit de putere, ține în mîinile sale nu sceptrul, nici sabia, ci cheile porții ce duce spre nemurire.
>
> Wilhelm Waetzoldt

Știe oare tînărul Antonio Allegri, care avea să fie numit mai tîrziu, după orașul său natal, pur și simplu Correggio, că-i sînt hărăziți doar patruzeci de ani de viață? Că, prin urmare, judecînd drept, are numai douăzeci de ani la dispoziție pentru a înfăptui ceea ce îi dictează geniul său? El ne uimește nu numai prin amploarea operei
125 sale, ci mai ales prin explorarea temerară a unor

tărîmuri încă neumblate ale picturii, pe care le cucerește de unul singur.

N-a învățat la vreun mare maestru. N-a fost încurajat de vreun papă sau împărat. Nu l-au însoțit în Parnas ovațiile contemporanilor. Deși profund cunoscător al operei măreție a lui Mantegna, al frescelor lui Michelangelo, el a trebuit să înfăptuiască totul luptînd de unul singur, cu o uriașă voință. Cît trăiește, este nemulțumit de cele realizate, ca și, peste două secole, Watteau, atît de înrudit cu el sufletește.

În catedrala din Parma, Correggio a acoperit cu fresce o suprafață de aproximativ 1350 metri pătrați. Torentul de personaje văzute într-un curajos racursiu, proiectate pe fundalul mării de nori a cupolei catedralei, provoacă o autentică senzație de vertij. Impresia este amplificată de faptul că fiecare figură în parte implică rezolvarea unei probleme de perspectivă ce reprezintă un miracol de imaginație. Însă catedrala din Parma nu este un caz unic; mai este și biserica San Giovanni Evangelista din Parma, pictată tot de el, mai sînt încă numeroase picturi de șevalet, altare, precum și tablouri cu teme din mitologia greacă.

Nu se cunosc prea multe din viața lui Correggio. Iar ceea ce circulă anecdotic pe seama sa este considerat de cercetarea modernă ca o exagerare a necazurilor sale materiale. Cel puțin într-un caz anume acest lucru poate fi dovedit fără echivoc. S-a povestit, de pildă, că onorariul de 60 de scuzi cuvenit pentru frescele din biserica San Giovanni i-a fost plătit în întregime în monede de aramă, un sac plin, pe care foarte bucuros l-a dus el însuși în spinare acasă, la familia sa binecuvîntată cu mulți copii, că s-a îmbolnăvit și s-a prăpădit în urma acestui efort. Evident, această poveste nu poate fi adevărată: plata s-a efectuat în 1524, iar Correggio a murit abia peste zece ani.

Din toate cele povestite ceva pare a fi totuși adevărat: de îmbogățit nu s-a îmbogățit, cu toate genialele sale realizări. Începuturile pictorului au

fost marcate, fără îndoială, de o pronunțată sărăcie. Există un mic tablou lucrat într-o manieră alertă, care reprezintă doi catîri încărcați, cu hăitașii lor. Cu această schiță se zice că și-ar fi achitat nota de plată unui hangiu. Tabloul i-a servit acestuia vreme îndelungată drept firmă. Mai tîrziu a ajuns din galeria reginei Christina a Suediei în galeria Orléans și de acolo, în cele din urmă, la marchizul de Stafford din York-House. Iar dacă Correggio i-a pictat familiei Pratoneri din Reggio vestitul său tablou cu *Nașterea lui Cristos* pentru 40 de scuzi și un porc îngrășat, acest lucru probează de asemenea că maestrul fusese răzgîiat cu onorarii bogate, căci 40 de scuzi corespund sumei de cca 270 mărci aur.

Margravul de Mantova, Federigo Gonzaga, îi comandă lui Correggio o *Danae* și o *Leda;* ambele picturi sînt destinate a fi dăruite împăratului Carol Quintul, care-l ridică pe tînărul margrav, în 1530, la rangul de duce.

Fără să fie sărbătorit, Correggio este înmormîntat în liniște în orașul al cărui nume îl poartă. Este atît de necunoscut, încît posteritatea nici măcar nu știe cum arăta, căci autenticitatea presupusului portret este foarte incertă.

Șapte ani mai tîrziu își face apariția, la Parma, Vasari, vestitorul gloriei picturii italiene. El descoperă aici nebănuitul, parcurge cutremurat biserici pline de minunății, și vestește apoi unei lumi care începe să se dezmeticească ce anume este de admirat în creația lui Correggio, precum și măreția celui dispărut înainte de vreme.

Nu este oare cazul să-și plece capul rușinați canonicii catedralei din Parma, care, neașteptînd măcar să se usuce pămîntul de pe mormîntul său, reclamă restituirea sumei de 140 lire, pe care Correggio i-a primit peste ceea ce i se cuvenea, deoarece n-a mai apucat să termine lucrarea comandată? Nu trebuie să roșească, oare, ducele Federigo, că a vrut și el să recupereze ceea ce i s-a părut că a plătit în plus?

Gloria maestrului plecat dintre cei vii începe
127 să strălucească pînă departe. Cei doi mari pictori

Carracci, frații Agostino și Annibale, răspîndesc cópii ale lucrărilor sale, salvează pentru posteritate dintre frescele lui Correggio din San Giovanni Evangelista ceea ce în 1587 era să cadă pradă tîrnăcopului, pentru a se face loc unor lucrări de extindere. Vasari relatează cum a reușit operația de desprindere de pe perete a unei Bunevestiri — o frescă pe tencuială de var! — pictată la Parma în 1525 pentru Biserica Annunziata.

Iar acum, odată cu începutul noului secol, își face apariția un amator de artă de un tip cu totul neobișnuit, și anume ducele Francesco I de Modena. Acesta este atît de fascinat de Correggio, încît nu se dă în lături de la nici un mijloc pentru a-și procura și lucrările pînă atunci inaccesibile ale acestui maestru. Poate pe *Maria adorînd pruncul Isus* a achiziționat-o pe căi legale. Dar pentru a-și procura *Odihna în timpul fugii în Egipt*, un tablou de altar pe care Correggio l-a pictat pentru capela Munari, el recurge la un „schimb". Ducele dispune ca tabloul să fie scos din locul său și-l înlocuiește cu o copie executată de pictorul său de curte, francezul Jean Boulanger. Peste 11 ani, cînd s-a săturat de acest tablou, îl schimbă contra unui Andrea del Sarto, pe care i-l dă ducele de Toscana. Nici *Fecioara cu Sf. Francisc*, podoaba altarului principal din biserica San Francesco, nu se află în siguranță din pricina lui. Aici se comite o altă înșelăciune: ducele înlocuiește în mare taină originalul cu o copie făcută de Boulanger. În 1746, după mai bine de o sută de ani, tabloul este vîndut din galeria ducală, plecînd din Modena la Dresda.

Însă acolo unde nu-și poate atinge scopul cu înșelăciunea, ducele apelează la metode mai „tari", mai fățișe. Din biserica Albinea (Reggio di Calabria) el a pus la cale scoaterea cu forța a tabloului *Madona cu Sf. Magdalena și Sf. Lucia;* tîlhăria a avut loc în 1617, la exact o sută de ani după instalarea tabloului. Azi nu mai există decît în copie. Originalul pe care și l-a însușit ducele s-a pierdut între timp.

Unui nesfîrşit număr de capodopere le-a fost hărăzită această soartă şi va rămîne nelămurit, poate pe veci, ce împrejurări speciale au concurat la dispariţia lor. Dar cîte piese de mare strălucire ale galeriilor noastre actuale n-au mai fost ameninţate direct de catastrofe similare! Nenumărate lucrări de artă, desfigurate astăzi, au un trecut de-a dreptul înfricoşător! Numai istoricul peregrinărilor lor ne mai sugerează, astăzi, dacă au avut parte de glorie, de triumf, sau dacă drumul lor s-a înfundat prin ulițele sordide ale unor cartiere periferice.

Logodna Sfintei Catarina de Correggio, care astăzi se află la Luvru, îi aparţinea, cînd Vasari a văzut tabloul, medicului Francesco Grillenzoni din Modena. În 1582 moştenitorul acestuia l-a vîndut cardinalului Luigi d'Este. Acesta l-a dăruit contesei Santa Fiora din Roma. L-au deţinut apoi, unul după altul, cardinalii Santa Fiora, Borghese şi Barberini. De la acesta din urmă l-a primit cadou cardinalul Mazarin, de la al cărui moştenitor l-a cumpărat Ludovic al XIV-lea. Iată, în limbaj turistic, un adevărat „drum de creastă", şerpuind pe culmi.

Un alt tablou, *Danae*, abstracţie făcînd de ultimul secol petrecut în linişte, a trecut prin următoarele etape: Mantova, Madrid, Milano, Praga, Stockholm, Roma, Paris, Bruxelles, Londra, Paris, Roma. S-ar putea ca lista popasurilor să nu fie chiar completă. Tabloul, în bună stare de conservare, se află, începînd din 1823, în galeria Borghese.

Dar ce drum are de parcurs *Leda*, pe care maestrul a creat-o spre a fi dăruită împăratului Carol Quintul? În acest fermecător tablou, delicat şi temerar totodată, Correggio fabulează — fără nici un echivoc — pe marginea îndrăzneței aventuri amoroase a lui Zeus, părintele zeilor, rezultatul fiind o pictură de o inegalabilă perfecţiune şi o vrajă copleşitoare.

Tabloul, cu respectabila sa lăţime de aproape doi metri, îşi începe peregrinarea, acea călătorie totdeauna riscantă peste ţări şi mări, spre Madrid,

reşedinţa lui Carol Quintul, fiind inventariat în moştenirea lăsată de Filip al II-lea. Împăratul Rudolf al II-lea, pasionatul colecţionar din castelul Pragăi, achiziţionează *Leda* în anul 1603. El o deţine şi pe *Io*, de care Zeus se apropie în formă de nor, ca şi pe *Danae*, care primeşte ploaia de aur a lui Zeus. Patru ani de zile s-a străduit împăratul să obţină această capodoperă şi tot atît pentru *Ganymede* pe care vulturul îl răpeşte ridicîndu-l în văzduh.

Tablourile supravieţuiesc, la Praga, împăratului. Apoi, în 1648, la sfîrşitul unuia dintre războaiele cele mai cumplite, ceea ce a mai rămas din galeria adunată cu atîta trudă şi păzită cu pasiune de Rudolf ajunge la mare ananghie. Vin suedezii! Ce vor face aceşti războinici, în faţa cărora o viaţă de om nu face nici cît o încărcătură de praf de puşcă, precedaţi de zvonul că le place să-şi pună victimele să bea zeamă de balegă şi să sară apoi cu cizmele grele ostăşeşti pe trupul celui umflat cu această zeamă; ce vor face diavolii cu mult admirata colecţie de artă a Europei? Ce vor însemna pentru ei nişte biete pînze pictate?

Se petrece însă un adevărat miracol: suedezii nu distrug pînzele lui Correggio, ci le cară cu ei ca pradă de război spre Nordul îndepărtat. *Leda*, *Danae* şi *Io* se reîntîlnesc la reşedinţa din Stockholm a reginei Cristina, nu însă în galerie, ci în grajdul regal, unde îndeplinesc un timp funcţia de obloane... Abia pictorul de curte Sébastien Bourdon îi atrage reginei atenţia asupra acestui sacrilegiu.

Cristina, fiica lui Gustav Adolf, care-şi părăseşte credinţa şi odată cu ea şi neamul*, n-ar vrea totuşi să se despartă şi de tablourile ei. Îşi ia întreaga colecţie — operele moştenite, achiziţionate sau luate ca pradă — la Roma şi o lasă prin testament legatarului ei unic, cardinalul Decio Azzaloni, din moştenirea căruia le primeşte

* Cristina, regina Suediei, abdică în 1654, părăseşte ţara şi trece la catolicism (la Innsbruck); moare la Roma în 1689 (N. tr.)

principele imperial Don Livio Odescalchi, duce de Bracciano. De la moştenitorii lui Don Livio tablourile trec apoi în galeria regentului Philippe, duce de Orléans.

Philippe, nepotul lui Ludovic al XIV-lea, este şi el mare senior, asemenea Regelui Soare. Înclinaţiile sale nu se opresc însă la simplul fast exterior bombastic. Multilateral dotat, el compune opere, pictează, gravează în cupru. O mică ediţie preţioasă a vechii idile păstoreşti *Daphnis şi Chloe* este ilustrată de mîna sa. Colecţionează şi tablouri: într-o strălucitoare galerie adună o seamă dintre cele mai valoroase opere din Franţa, Olanda şi înainte de toate din Italia. Sînt 485 tablouri. Pe acestea le lasă în 1723 fiului său Louis.

Acesta este un şoarece de bibliotecă, adevărat „biblioman" la numai 20 de ani, mai citit ca un bibliotecar, poate puţin cam excentric. La 21 de ani este soţul unei prinţese de Baden pe care o divinizează, iar în mai puţin de trei ani rămîne văduv. Acum întoarce cu totul spatele vieţii, lasă toate treburile pe seama mamei sale, face donaţii pentru aşezăminte sociale, se îngroapă printre vechi manuscrise. Directorul galeriei, pictorul Charles-Antoine Coypel, nu se prea simte în largul său cu acest stăpîn ciudat. Principele Louis nu este atras de universul artelor. Domeniul său îl constituie limbile vechi şi ştiinţele naturii. Asta n-ar fi o greşeală. Însă de la moartea ducesei el pare a se fi schimbat cu totul.

Este tot mai întunecat: zi de zi îşi flagelează trupul „păcătos". Pietismul său exaltat l-ar putea determina într-o bună zi să alunge din galerie toate picturile cu subiect laic şi să le înstrăineze.

Coypel îşi cunoaşte exact răspunderea. Sînt multe valori de ocrotit. Numai cele 47 tablouri din colecţia reginei Cristina, printre care cele trei preţioase picturi de Correggio, reprezintă o adevărată comoară. Apoi tablourile din colecţiile cardinalilor Richelieu, Mazarin şi Dubois, din cabinetele de artă a cinci duci, din numeroase colecţii particulare, piese capitale achiziţio-

nate individual, cum ar fi *Lazăr* al lui Sebastiano del Piombo.

Oare ducele plănuieşte ceva împotriva galeriei? Abia de curînd îi scăpaseră nişte observaţii dispreţuitoare la adresa celor două picturi ale lui Correggio, *Leda* şi *Io*. Ce este însă de făcut? Trebuie propusă într-adevăr vînzarea unor tablouri, numai pentru că lui Louis îi repugnă nudurile feminine? Ori trebuie expusă tuturor pericolelor păstrării în întuneric această delicată poezie de dragoste, această divinizare a dăruirii plină de umilinţă a femeii către marele mister al erosului, această odă solemnă închinată celei mai fragile fericiri umane? Trebuie oare izgonită această comoară de tablouri în închisoarea pivniţei umede, unde să fie măcinată treptat, dar inexorabil, de cracluri, mucegai, murdărie şi de şobolani?

Coypel îl urmează pas cu pas pe Louis de Orléans cînd acesta îşi vizitează galeria, folosindu-şi întreaga elocinţă pentru a-l îmblînzi pe duce. Dar nenorocirea se produce, totuşi, la un moment dat. Se întîmplă la o oră tîrzie, cînd galeria este de mult închisă, iar servitorii trimişi la culcare. Coypel e trezit de zgomote suspecte ce răzbat din galerie; de frică a început să doarmă pe un şezlong în atelierul de pictură învecinat. Se scoală brusc, îşi pune în grabă hainele, caută bîjbîind lumînarea pe care n-o găseşte, trece în goană prin sălile olandezilor şi flamanzilor, se opreşte în pragul sălii marilor italieni, înmărmurit de groază.

În pîlpîitul unui sfeşnic care-l luminează de jos în sus şi aruncă o umbră imensă pe perete, ducele stă, în halat, fără perucă, cu părul vîlvoi, la această oră tainică, cu ochii rătăciţi, ochi în care totul se amestecă: voluptate, răzbunare, triumf, bucurie răutăcioasă, infantilă, pentru răul făcut, dar şi spaima celui prins asupra faptei. Un mare cadru aurit pe care îl ţinuse în mîna stîngă cade cu zgomot pe dale, un rîset surd sparge liniştea nopţii.

Directorul galeriei ajunge din trei salturi la Louis de Orléans, îi smulge smintitului un cuțit din mînă, înțelege dintr-o privire ce s-a petrecut aici: *Leda* a fost tăiată din ramă și îmbucătățită ca de un asasin pervers. Alături mai zace o victimă, un tablou de format alungit: este *Io*, din care capul fusese decupat prin patru tăieturi.

„Pentru numele lui Dumnezeu, Alteță, ce ați făcut!" Ducele se apleacă, apucă liniștit sfeșnicul, se ridică în toată înălțimea sa. „Întocmai: pentru numele lui Dumnezeu! Aceasta este suprema judecată, *mon cher*. Toată această blestemată lume păcătoasă trebuie aruncată pe rug! Înțeles?! Nu mai vreau să văd aici nimic din această ticăloșie. Totul trebuie pus pe foc! Iar dumneata te vei îngriji de aceasta." Și iese din galerie în lumina pîlpîindă a sfeșnicului. Coypel, încă paralizat, se întoarce pe dibuite în cămăruța sa, își ia o lumînare de ceară. Trece un timp pînă reușește, întors în galerie, să îmbine din nou părțile componente ale acestei capodopere răpuse în mod mîrșav. Tîrîndu-se în genunchi, încearcă zadarnic să descopere chipul Ledei și al lui Io; strînge la un loc fragmentele detașate, caută disperat în toată sala. Deodată observă că mîna i se înnegrește la atingerea unei bucăți de pînză descompusă, carbonizată. Și-și dă seama cu groază că dementul a incinerat cele două chipuri la flacăra lumînării sale. Resturile s-au desfăcut în bucățele tocmai în mîna bietului director. După aceea, timp de săptămîni trudnice, înapoia unor uși bine zăvorîte, Coypel a stat noapte de noapte că curețe cu grijă bietele ruine de toate nodurile de pe dosul țesăturii, lucrînd cu cioburi de sticlă (al căror ascuțiș fin este cea mai bună rindea), pentru ca mai tîrziu, cînd stratul pictural realizat de Correggio va fi lipit pe altă pînză să nu se înalțe din el nici o ridicătură. Apoi a întins bine o pînză nouă, a amestecat cu terebentină venețiană cleiul scăzut, preparat din făina de secară, și a aplicat această masă aderentă ca pe o aliție, cu spatula, pe spațiile bine marcate ale pînzei, ca și pe reversul fragmen-

telor salvate; o muncă de Sisif, care durează luni de zile și-l extenuează, căci în timpul zilei nu se poate sustrage în întregime îndatoririlor sale: activitatea la Academie și cea de director de galerie.

Dar, vai, capetele Ledei și al lui Io lipsesc! Va trebui să le completeze el însuși. Cu toate că le contemplase de sute de ori, cu venerație, încît credea că ar putea reda din memorie chiar și zîmbetul senin din jurul buzelor, acum trebuie să recunoască: această treabă îi depășește puterile. Unul din capete, al lui Io, îl reface de bine de rău. La Leda însă suferă un eșec total, apelînd, pînă la urmă, la ajutorul unui prieten, pictorul Deslyen. Toată această muncă se face la lumina zilei, iar paznicii sînt instruiți să fie foarte vigilenți pentru a putea ascunde după draperii, la nevoie, ceea ce ducelui i se pare o atît de mare blasfemie.

Tablourile cît de cît refăcute sînt păstrate în locuința lui Coypel într-o cameră ferecată cu grijă, ca nu cumva vreun cuvînt necugetat să ajungă la urechea ducelui. Cele două tovarășe de suferință rămîn acolo pînă le moare salvatorul. Atunci le cumpără pe sub mînă un agent de licitație, domnul Pasquier, le trece pe ascuns, peste numeroase granițe în Prusia, unde găsește foarte repede un cumpărător, în persoana unui misit de obiecte de artă care lucrează pentru Potsdam. Acesta îi poate astfel raporta regelui său Fritz* prinderea unui vînat cu totul neașteptat: cele două splendide pînze ale lui Correggio, cunoscute în lumea întreagă. Astfel, cele două tablouri legate prin aceeași soartă călătoresc acum — în 1750 — spre Sanssouci.

Păstrate în micul castel rococo, ele sînt martore ale ceasului în care bătrînul filozof, așezat pe terasă, în fotoliul rulant, salută pentru ultima oară apusul soarelui. Aceasta se petrece în 1786. Ele rămîn pe pereții galeriei pînă în ziua în care Napoleon, scoțîndu-și tricornul, pășește la mormîntul lui Frederic cel Mare în biserica garnizoa-

* Frederic cel Mare (N. tr.)

nei din Potsdam. Dar încă înainte ca clopoţeii din turnuleţul baroc să-şi fi terminat melodia despre fidelitate şi lealitate, ordinul învingătorului a şi fost rostit: *Leda* şi *Io* împreună cu multe alte piese de preţ ale galeriilor din Postdam, Charlottenburg şi Berlin vor fi împachetate, pentru a fi trimise la Paris, în Muzeul Napoleon.

Baronul Denon, director general al Muzeelor imperiale, îşi scutură capul dezaprobator. Cele două pînze ale lui Correggio sînt doar nişte invalide demne de toată mila; în special faţa lui *Io* este aproape neagră şi are culorile terne, denaturate, o contrafacere mizerabilă. Pentru restaurarea acestei creaţii divine a lui Correggio trebuie atras cel mai priceput pictor pe care-l poate oferi Franţa: Prud'hon. Cele două picturi merită o recondiţionare din temelii. Altfel nu le face nici lor, nici nouă cinste. Iar Prud'hon, acel „Correggio al Franţei", potriveşte în locul capului nereuşit pictat de Coypel, un *Io* realmente excelent. Obligat însă să ţină seama de îngălbenirea în timp a uleiului de in, el foloseşte nuanţe şi mai reci decît cele originale ale lui Correggio. Desigur, la început aceasta impresionează neplăcut. Dar odată cu trecerea anilor completarea se va integra tot mai bine întregului. Se speră cel puţin. În cazul *Ledei*, restauratorii nu s-au dat înapoi nici de la repictarea unor porţiuni întinse ale tabloului, spre a masca însăilările care împart întregul tablou în segmente. Şi capul ei ar putea fi mai bine făcut, dar să lăsăm asta acum! Împăratul este nerăbdător să vadă rezultatul restaurării.

În 1814 *Leda* şi *Io* fac iarăşi cale întoarsă spre Sanssouci, unde rămîn pînă în 1830. Iată-le instalate în noul muzeu înfiinţat la Berlin, iar cel mai bun specialist al acestui muzeu, profesorul Jakob Schlesinger, care s-a distins deja cu 20 de ani în urmă ca restaurator la galeria de pictură a fraţilor Boisserée din Köln şi pe deasupra mai este şi un bun pictor, ia în grija sa cele două picturi bolnave de aproape un secol. Capul lui *Io*, realmente bine pictat de Prud'hon, poate ră-

mîne. Trebuie însă să i se aplice un glasiu cald deoarece — contrar aşteptărilor — nu s-a integrat armonios în cromatica ansamblului. *Leda*, însă, va fi curăţată complet de repictarea atît de supărătoare. Trebuie în primul rînd schimbat capul îngrozitor, care este complet înnegrit. Schlesinger a reuşit să facă o copie exactă după o foarte veche replică aflată la Madrid, şi astfel totul este în cea mai perfectă ordine. Pentru cît timp? Acest restaurator priceput va fi executat oare, într-adevăr, o eboşă în tempera a capului Ledei, după metoda vechilor maeştri, care ştiau foarte bine cum se asigură pentru secole stabilitatea culorilor unei picturi în ulei, sau s-a rezumat să picteze pur şi simplu în ulei? Căci în acest din urmă caz, atît de temuta întunecare ulterioară a capului se va produce negreşit, iar pacienta mult chinuită tot nu-şi va găsi liniştea. Trebuie, prin urmare să ne mai aşteptăm la noi surprize dureroase în legătură cu chipul *Ledei*. Poate mîine sau poimîine acesta nu va mai fi decît o pată întunecată pe pînză.

Peregrinarea capodoperelor de la un colecţionar la altul, de la un muzeu la altul provoacă un lanţ de întîmplări nebănuite. Dacă însă mai avem motive să ne îngrijorăm pentru soarta *Ledei*, teama noastră pentru chipul lui *Io* poate fi, după cum s-a dovedit între timp, risipită. Posedatul Louis de Orléans, care a comis un atentat împotriva celor două frumoase, s-a înşelat în privinţa lui Io. Căci el şi-a dat drumul furiei împotriva adevăratei *Leda*, nu însă şi împotriva adevăratei *Io*. Chipul al cărui zîmbet a vrut să-l şteargă cu flacăra nu era adevărata *Io* a maestrului Correggio, ci o copie! Încă din 1631, originalul se afla în siguranţă la Viena. Fusese adus în trezoreria imperială împreună cu *Ganimede*, căruia i se potriveşte ca un pandant: ambele tablouri au fost apoi mutate la Belvedere, fiind astfel ferite de atentatul dement al lui Louis de Orléans, atentat cu care au fost lovite *Leda* şi vechea copie a lui *Io*.

6
Soarele mecenatului

De cînd s-a spulberat puterea aristocrației și s-au diminuat marile bogății bisericești, de cînd la conducerea industriei, comerțului și a înaltelor cercuri financiare s-au instaurat noii potentați ai banului, artistul a început să resimtă lipsa unui sprijin susținut din partea unor cunoscători competenți ai artei.

Mecenatul, promovarea curajoasă și generoasă a artiștilor a devenit în lumea întreagă o raritate. Cui să-i ofere, în zilele noastre, un pictor sau un sculptor măiestria sa, cui să-i vîndă operele sale? Comerțului cu obiecte de artă, firește, însă negustorii de tablouri se complac arareori în rolul de mecena. Există însă fundații și premii oficiale, ca și fonduri pentru propășirea culturii care i-ar putea ajuta. Așa se pare cel puțin. Din păcate însă ele vin în ajutorul artistului abia după ce acesta a trudit și s-a chinuit toată viața. Premiile sînt aproape totdeauna rate plătite ulterior pentru gloria cucerită de unul singur. Ele sînt lipsite de acea forță stimulatoare și mobilizatoare, forță ce emana pe vremuri din marile comenzi, adevărate dovezi de încredere. Mecena de odinioară s-a transformat tot mai mult în colecționar și în susținător al muzeelor, mai ales în America. El cumpără ceea ce este recunoscut, ceea ce s-a impus și nu împarte cu artistul dificultățile luptei pentru înfăptuirea și impunerea operei.

Artistul are nevoie însă de o legătură strînsă cu o personalitate generoasă, înțelegătoare, care nu se mărginește să completeze un cec în momentul în care o realizare încheiată poate fi deja admirată, dar este alături de creatorul de frumos, oferindu-i răgaz, înțelegere și entuziasm, atît de necesare marilor plăsmuiri ale spiritului. Unde sînt oare în zilele noastre exemplele demne de toată admirația, unde sînt acei Medici care să-l secondeze pe artist pe parcursul tuturor momentelor dificile ale actului creator, de la proiectarea și pînă la desăvîrșirea operei, prezența lor făcîndu-se simțită chiar și în cazul unor eșecuri sau reluări?

Pe baza a două exemple, cel al papei Iuliu al II-lea, care-l mîna din spate, fără cruțare, pe Michelangelo, ajungînd chiar la acte de violență, și acela al arhiducelui Leopold Wilhelm al Austriei, care în felul său mai blînd, mai subtil, l-a determinat pe pictorul Teniers cel Tînăr să glorifice splendorile galeriei sale, ne apare limpede această treptată metamorfoză a instituției mecenatului.

Faptul că orașele, clădirile noastre, în pofida bogăției muzeelor, încremenesc în cenușiul prozaic și utilitar al cotidianului, că rolul artei monumentale se diminuează văzînd cu ochii, se explică și prin aceea că entuziasmul pentru emulația artistică găsește tot mai puține inimi deschise și mîini darnice. Arta poate înflori însă numai acolo unde factorii de conducere îi acordă frumuseții nepieritoare mai mult decît o compensație sau un premiu de consolare.

> Nimeni nu poate promova arta în afară de maestru. Binefăcătorii îl sprijină pe artist, ceea ce este drept și bine; prin aceasta însă nu este promovată întotdeauna arta.
>
> Goethe

Pornind de la Roma spre Monti Sabini, se poate vizita, într-o excursie de o zi, vila renumitului poet Horațiu, scoasă la lumină cu prilejul săpăturilor din 1911. Horațiu a murit acolo

în anul 8 î.e.n., în același an cu marele său susținător Mecena, care-i dăruise latifundiul. Numele acestui descoperitor de tinere talente și promotor al artelor și științelor a devenit o noțiune temeinic înrădăcinată în toate limbile. În accepțiunea obișnuită, prin mecena se înțelege un om bogat care-i ajută pe artiști ca să poată crea pe măsura puterilor lor.

Cînd Michelangelo era un adolescent de 16 ani, el s-a putut bucura de ajutorul celui mai generos mecena al timpului său. Acesta a fost Lorenzo de Medici, stăpînul neîncoronat al Florenței, un om în familia căruia dragostea pentru artă era, s-ar putea spune, ereditară. În acest spirit fusese crescut și bunicul Cosimo, care, în fruntea unei instituții bancare care avea ramificații aproape în întreaga lume cunoscută europenilor pe vremea aceea și pe care o administra excelent, făcuse și el foarte mult pentru a înzestra orașul de pe Arno cu clădiri, biblioteci și numeroase opere de artă, înfrumusețîndu-l mai mult decît propriu-i palat princiar; el fusese un potentat economic, un conducător de stat, un filozof și un mecena. Lorenzo, nepotul, a știut să dea și mai mare strălucire numelui de Medici. În grădinile familiei de lîngă mănăstirea San Marco a strîns o colecție de antichități cuprinzînd cele mai frumoase statui de marmură scoase la suprafață prin săpături, făcînd un muzeu în aer liber și punînd la dispoziție tinerimii artistice a Florenței aceste modele antice. Învățăceii în ale artei, printre care și Michelangelo, studiau pe cheltuiala sa. Li se permitea să locuiască în palatul său și să mănînce la aceeași masă cu el, masă la care locurile nu se împărțeau după rang și demnități. Il Magnifico, care le era și mai apropiat poeților, scriind el însuși versuri, nu scăpa nici o ocazie pentru a urmări progresele tinerilor artiști și a-i stimula prin entuziasmul său. Această instituție absolut unică în vremea ei ar putea fi numită prima academie de artă a lumii. Din păcate însă
 această splendoare nu ține prea mult. Lorenzo

muri în 1492, în vîrstă de numai 43 ani. Michelangelo avea pe atunci abia 17 ani.

Caracterul dezinteresat al mecenatului său a conferit figurii lui Lorenzo o strălucire nepieritoare. Căci lumea se interesează, firește, de mobilurile unui donator generos. Să fie vorba de un entuziasm sincer, alimentat de flacăra unei dăruiri lipsite de egoism? Sau nu cumva splendorile create de artiști sînt menite să confere mai multă strălucire propriei persoane?

Ar însemna să-l înțelegem greșit pe papa Iuliu al II-lea — cel de al doilea mecena pe care l-a întîlnit Michelangelo, și care a jucat un rol hotărîtor pentru destinele creației sale — dacă am vrea să interpretăm într-un fel sau în altul pasiunea sa pentru artă. Dînd comenzi impresionante lui Bramante, Michelangelo și Rafael, se gîndea la Biserică, ce i se părea cea mai înaltă instanță pe pămînt, pe care o apăra împotriva stăpînilor laici ai lumii; se gîndea la puterea care-i era dată în numele tuturor predecesorilor și succesorilor săi și pe care căuta s-o impună nu numai prin forța armelor, prin mijloacele diplomației, dar căreia voia totodată să-i confere o măreție nemuritoare cu ajutorul unei frumuseți fără seamăn. Papa Iuliu al II-lea se îngrijea foarte puțin de propria-i persoană. Oameni de această factură, care nu se cruță pe ei înșiși, obișnuiesc aproape totdeauna să ceară același lucru și celorlalți. Ei sînt ursuzi, incomozi, capricioși, tiranici. Ei nu binevoiesc să ceară. Ei impun. În schimb aceluia care a zis odată *da* îi oferă mari posibilități, iar acest lucru înseamnă pentru un artist mai mult decît viața însăși. Artistul acceptă în acest tîrg multe, chiar și constrîngeri, pretenții nejustificate, grosolănii și umiliri.

Soarele mecenatului încălzește, dar uneori el pîrjolește. Este un soare care poate fi blînd, dar și neîndurător, ca în miez de zi fără umbră. Pentru Michelangelo soarele iulian a stat timp de nouă ani la zenit, vrînd să-l consume arzînd. A fugit din fața lui, dar el l-a ajuns din urmă. Și numai

în lumina sa teribilă a ajuns Michelangelo ceea ce era sortit să devină.

„Nu este bine să-i tot dai pinteni unui cal care aleargă deja din toate puterile". Așa-i scrie Michelangelo în 1513, la vîrsta de 38 de ani, fratelui său Buonarotto, cînd familia îi cere iarăși bani. Cu aceleași cuvinte le-ar fi putut răspunde neobositul artist beneficiarilor săi, care, în marea lor nerăbdare, îl îmboldeau să creeze mai repede. La nimeni acest lucru nu era atît de inutil ca la el; căci viața sa a fost, pînă la adînci bătrînețe, muncă dezlănțuită și istovitoare. Dacă i se dădeau totuși pinteni, se revolta.

Dintre artiștii mari ai renașterii tîrzii, Michelangelo este unul din aceia a căror personalitate ne apare palpabilă, cu extremă limpezime. Ascanio Condivi, unul din elevii lui Michelangelo, hotărî să-și publice însemnările despre maestru, încă în timpul vieții acestuia. Avea și motive serioase s-o facă. Giorgio Vasari a apărut în fața publicului cu culegerea sa de biografii de artiști, prima istorie a artei din lume. În această operă i-a acordat lui Michelangelo, pe care-l venera, rangul cuvenit. Pentru relatarea sa a jefuit însă pur și simplu manuscrisul încă nepublicat al lui Condivi, mai precis a copiat din el pagini întregi, fără să indice numele autorului. În afară de aceasta, în lucrarea lui Vasari au apărut diferite inexactități care-l indispuneau pe Michelangelo.

Condivi și Vasari nu sînt unicele noastre surse. O mai profundă cunoaștere a omului ne permit scrisorile și sonetele lui Michelangelo, care vorbesc despre indescriptibila mîhnire și dorul de mîntuire, despre divinizarea frumuseții și chinul dragostei, mărturii de o excesivă sensibilitate ale unei inimi ce deplînge și binecuvîntează totodată caracterul trecător a tot ce e pămîntesc. Aflăm despre vrajbele sale, despre mizeria sa materială, despre jignirile suferite, despre jocul de intrigi ce urmărea să-l nimicească, cunoaștem mîndria și măreția caracterului său în conflict cu voința despotică de pe tronul Sfîntului Petru. Lu-

mea n-a cunoscut poate un mecena mai mare decît Iuliu al II-lea, a suporta însă dragostea brutală a acestui tiran genial era o pretenție exagerată față de geniul lui Michelangelo. Faptul că a suportat-o totuși și și-a desăvîrșit opera îi conferă un titlu de noblețe în domeniul autodepășirii. Timp de zece ani (1503—1513), Iuliu al II-lea a apărat cu înverșunare statul papal împotriva unor dușmani puternici, dovedindu-se pe cîmpul de bătălie un viteaz căruia spada îi era mai familiară decît cartea. În același timp a găsit răgaz și energie pentru a struni trinitatea artistică Bramante — Michelangelo — Rafael pentru îndeplinirea celor mai măreți sarcini artistice din cîte putea oferi Roma.

Figura acestui prinț al bisericii, care ne întîmpină la două vîrste diferite, trebuie bine studiată. Sub înfățișarea cardinalului Giuliano della Rovere, în vîrstă de vreo 35 ani, ni-l arată o frescă a lui Melozzo da Forlì; ca papă la 65 ani, l-a pictat de mai multe ori Rafael. Cardinalul, conștient de propria-i valoare, stă, dominînd centrul tabloului, lîngă fotoliul unchiului său, papa Sixtus al IV-lea, care a împodobit Roma cu numeroase noi construcții, cu splendide străzi și piețe, iar Vaticanul cu Capela Sixtină. Oare cît din această nouă strălucire a Orașului Etern se datorește insistențelor cardinalului Giuliano? Trăsăturile impenetrabile ale chipului său fără barbă trădează intoleranță față de tot ce ar putea contrazice propriile-i convingeri. În jurul gurii și al bărbiei se simte tensiunea unei hotărîri scumpe la vorbă.

Din portretele în profil ale papei cu barba albă, pictate de Rafael într-o încăpere a Vaticanului, radiază întreaga forță a voinței sale puternice, neînduplecate, a patimii sale violente ce izbucnea pe neașteptate. Însă renumitul portret datorat mîinii aceluiași maestru, aflat în Galeriile Uffizi de la Florența, este și mai expresiv. Privirea îi este îndreptată într-o parte, asupra unui punct invizibil, însă în spatele frunții sale de deasupra sprîncenelor agitate se adună ideile unui singuratic, plin de planuri constructive, mult de-

taşat de propria persoană. Acest bătrîn plin de vitalitate este mult prea impulsiv ca să se deconecteze într-un calm impus. El nu-i va acorda artistului o şedinţă liniştită pentru a-l picta. Mîinile sale tresaltă de pornirea greu de înfrînt de a activa. Iată, acum îşi întoarce capul ca să dea un ordin. Acum va sări de pe scaun şi va întrerupe şedinţa. Iar data viitoare lucrurile nu vor decurge altfel: jalea şi veselia, dezamăgirea şi satisfacţia îşi cedează totdeauna locul impetuos, iar portretul, oglindind stări de spirit multiple şi variate, seamănă cu o mare agitată, nu cu o oglindă de apă liniştită.

Urmînd sfatul arhitectului său florentin Giuliano da Sangallo, papa îl cheamă în primăvara anului 1505 pe Michelangelo, pe atunci de 30 de ani, de la Florenţa la Roma, unde sculptorul nu mai este un necunoscut. La 25 de ani, din însărcinarea ambasadorului francez, el făurise o *Pietà* de marmură, care se află la Roma ca monument funerar al beneficiarului în capela regilor Franţei, din cadrul străvechii biserici a Sf. Petru. La Florenţa l-a sculptat dintr-un bloc de marmură de Carrara, din care un alt artist începuse cîndva să cioplească o statuie pe care apoi a părăsit-o, pe giganticul *David*, spre stupoarea tuturor cunoscătorilor, care ştiau că în genere nu forma pietrei ci viziunea artistului determină proporţiile unei sculpturi.

Imediat după instalarea în faţa porţii Signoriei a uriaşului de marmură — un alt *David*, în bronz, destinat Franţei, îşi aşteaptă desăvîrşirea —, Michelangelo porneşte la o îndrăzneaţă întrecere cu mai vîrstnicul, de mult renumitul Leonardo. Marea sală a Consiliului din Florenţa vrea să dovedească contemporanilor, ca şi celor ce vor veni, că creatorul lui *David* poate fi şi un mare pictor. Confruntarea artistică a început.

Dar iată că papa îl cheamă pe Michelangelo la Roma. Din prevedere, căci deocamdată, nu are nimic de făcut. Ar fi fost timp suficient să-l lase să termine fresca la Florenţa. Deodată însă

 bătrînul începe să se gîndească la propriu-i mor-

mînt, care va trebui să fie măreț ca el însuși și va trebui să fie plasat în biserica Sf. Petru. Michelangelo desenează mai multe proiecte. La început schițează un monument cu baza dreptunghiulară, lungimea depășind cu jumătate lățimea, un monument înconjurat de mult spațiu liber, constituit din trei elemente structive suprapuse, cu zeițe ale victoriei în nișe, cu tineri înlănțuiți de coloane adosate. Sarcofagul ar fi plasat pe o platformă deschisă, cu acoperiș plat, păzită în cele patru colțuri de coloși șezînd, eventual Moise și Paul. Ansamblul — însumînd peste 40 de statui, fără a mai pune la socoteală reliefurile din bronz și ornamentele — ar fi încununat de doi îngeri purtînd pe umeri pe cel săvîrșit.

Papa Iuliu este entuziasmat de acest plan măreț. Îl trimite pe Michelangelo în biserica Sf. Petru, ca să aleagă el însuși amplasamentul. Apoi îl trimite la Carrara, să taie marmura. Trebuie mișcați din loc munți întregi, atît de mari și numeroase sînt blocurile. Ele sosesc în transporturi succesive la Roma, zac în fața domului și sînt admirate acolo. Opt luni durează aceste pregătiri. Michelangelo, arzînd de nerăbdare, a tăiat la Carrara, direct din stîncă, două din figurile înlănțuite și le-a dat o primă formă. Acum, la Roma, papa îl vede apucîndu-se de această muncă uriașă. Va ajunge oare o viață de om spre a o termina, chiar cu impetuoasa sa furie de a munci?

Cît de scurte sînt chiar și cele mai lungi zile! Cînd se lasă întunericul, sculptorul cade istovit pe priciul din atelierul său, în straiele-i acoperite de praf, cu picioarele atît de umflate încît încălțările trebuie tăiate cu cuțitul. Dimineața însă ciocanul său răsună iar, dalta desprinde din blocul de marmură strat după strat, apropiindu-se tot mai mult de miezul ascuns în stîncă, în întreaga frumusețe a formei sale dinamice, pe care o poate scoate la lumină doar cel ce-i poartă în suflet imaginea originară. Michelangelo nu e înalt de stat, dar e lat în umeri, uscățiv și oțelit de confruntarea zilnică cu materialul atît de dur. El își poate fixa țeluri nemărginite. Mai simplu

nici că se poate trăi: în timpul lucrului, îi ajunge o pîine, o înghițitură de vin îndoit cu apă.

Papa a dispus să i se construiască o pasarelă, prin care poate ajunge repede și neobservat în atelierul de sculptură. Își fură din timp ca să poată urmări cîte o jumătate de oră dezlănțuirea acestui creator. El simte că aici acționează o forță înrudită cu forța sa. Îl copleșește pe tînărul geniu cu atenții. Este de două ori mai în vîrstă, îi vorbește însă de parcă ar fi frați.

N-a sosit însă nici pe departe toată marmura de la Carrara. O corabie cu prețioasa încărcătură era gata-gata să se scufunde. Cei ce execută transportul își cer drepturile. Michelangelo plătește cu bani peșin, cu ducați de aur.

La mijlocul lui ianuarie 1506 se face la Roma o descoperire unică. Proprietarul de vie Felice de' Freddi a descoperit pe lotul său de lîngă termele lui Titus niște ziduri subterane care se dovedesc a fi adăpostul unui tezaur subteran. Imediat ce se sparg cîteva blocuri de piatră din zid, lumina cade pe brațe mușchiuloase și șerpi de marmură. Toată Roma află vestea chiar în aceeași zi, dar unul din primii care află este papa. Informatorii săi sînt iuți ca fulgerul. El îl trimite pe Giuliano da Sangallo să vadă despre ce este vorba. Acesta își ia băiețelul pe umeri, îl înștiințează pe Michelangelo și pornește la drum.

Descoperirile de antichități nu constituie un lucru neobișnuit pe teritoriul Romei. În fiecare zi apare cîte o piesă. Se găsesc însă printre ele și multe lucruri neînsemnate. De data aceasta însă situația este cu totul diferită. Sangallo își dă seama imediat că acesta este *Laocoon*, renumitul grup sculptural de marmură al celor trei artiști din Rhodos, despre care relatează Plinius. Iar acesta afirmase că cele trei figuri de marmură ale marelui preot din Troia și ale celor doi fii ai săi îmbrățișați de șerpi au fost cioplite dintr-un unic și uriaș bloc de marmură. Ascunzătoarea subterană este acum suficient de deschisă ca să
145 se poată apropia de sculptură. Aceasta fusese

deteriorată încă înainte de a fi fost zidită aici; brațul drept al tatălui și al fiului mai tînăr lipsesc, ca și mîna dreaptă a fiului mai tînăr. Michelangelo examinează marmura și stabilește că afirmația lui Plinius nu corespunde realității. Grupul n-a fost cioplit dintr-un singur bloc. Există îmbinări, însă foarte bine ascunse. Este o minune a artei grecești. Și este un miracol că ea apare tocmai acum, ca și cum ar fi menită să constituie pentru Michelangelo o ultimă verificare a studiilor făcute pe sculpturile antice din grădina San Marco, înainte de a desăvîrși monumentul lui Iuliu. Este parcă un dar al providenței.

Papa îl cumpără pe Laocoon sub nasul unui cardinal, cu care proprietarul de vie tocmai intrase în tratative. Iuliu construiește la Belvedere un mic templu pentru acest grup. Încă pe cînd era cardinal îi reușise o achiziție de mare importanță, și anume Apollo. Aceasta din urmă nu este mai puțin fericită.

Au sosit iarăși corăbii cu încărcătură de marmură. Michelangelo are nevoie de bani și vrea să fie primit de papă. I se spune să vină a doua zi. Vine luni, vine marți, vine joi. Se zvonește că papa ar considera executarea monumentului funerar de rău augur. Michelangelo ar trebui să picteze Capela Sixtină. Cînd revine și vineri, funcționarul de serviciu al palatului îl dă afară. Este ceva cu totul neobișnuit, de neînțeles. Un episcop, care este de față, încearcă să mijlocească, întreabă dacă funcționarul chiar știe despre cine este vorba.

„Firește că-l cunosc", răspunde acesta, „trebuie să execut însă ce mi s-a ordonat. Restul nu mă privește."

Această replică stupidă a unui slujitor este suficientă pentru a săpa o prăpastie între artist și mecenatul său. „Papa a poruncit-o? Atunci spuneți-i să mă caute în altă parte, dacă va mai voi să-mi vorbească." Michelangelo se năpustește acasă, dă ordin să i se vîndă catrafusele, ia un cal de schimb și o pornește în galop spre nord. Două sute treizeci de mile fără oprire.

Papa a dat oare o asemenea poruncă? Nu mai vrea să știe nimic despre uriașul plan al monumentului său funerar? Dă omul afară din casă ca pe un cîine? Este prea laș să i-o spună în față? Iar înainte aproape că întrecea măsura cu atîta admirație și laudă! Un an s-a pierdut cu o grea trudă lipsită de sens. Dar poate că nici nu-i vorba de papă. Acesta are capul plin de planurile sale războinice. Altcineva se ascunde înapoia acestui procedeu. Este Bramante cu ambițiile și pretențiile sale nemăsurate. Acest om nu-i este binevoitor, o știe sigur.

La castelul Poggibonsi Michelangelo a atins teritoriul florentin. Acum se află în siguranță. S-a lăsat deja noaptea. Găsește un han și se culcă. Dimineața sosesc curierii pe care papa i-a trimis după el, cu ordinul de a-l aduce înapoi, oriunde l-ar găsi. Ce vreți? Nu mă atingeți! Sînt cetățean al Florenței și puterea papei nu se întinde pînă aici. Dacă vreți să recurgeți la forță, cinci contra unul, ei bine, încercați. Voi face să fiți zdrobiți ca șobolanii. Am destui prieteni care vor avea grijă să nu mi se atingă nici un fir de păr!

Curierii încep să-l roage. Nu știe ce o să le facă Sfinția Sa dacă se întorc fără el? Michelangelo le întoarce spatele și pleacă. Fug după el și-l conjură să răspundă cel puțin la scrisoarea papei, în felul acesta se vor putea justifica. Ce scrie papa? „Îți cerem prin prezenta să te întorci imediat la Roma, dacă vrei să eviți dizgrația Noastră cea mai profundă." Michelangelo întinde mîna după o pană de gîscă și scrie tremurînd de furie: „Nu mă voi întoarce niciodată. N-am meritat să fiu gonit din fața ușii Voastre ca un pierdevară. Sfinția Voastră nu mai vrea să știe de monumentul funerar. Bine, atunci mă consider liber de orice obligație. Pentru altceva nu mă voi angaja." Curierii pot pleca. Michelangelo Buonarroti își continuă cavalcada spre Florența.

Aici este primit cu brațele deschise. Piero Soderini, căpetenia orașului, își dăduse cu foarte mare neplăcere acordul, cu un an în urmă, ca

Michelangelo să dea urmare chemării papei, căci sala Consiliului mai așteaptă și acum să fie pictată. Acum, în sfîrșit, treaba va fi făcută. Sosește o scrisoare de la papă. Signoria de la Florența o va îndatora pe Sfinția Sa dacă i-l va trimite la Roma pe sculptorul Michelangelo. Gonfalonierul Soderini lasă scrisoarea fără răspuns, gîndind în felul următor: cei din familia Rovere sînt iuți la mînie. Se dezlănțuie ca tunetul, furia lor se astîmpără însă tot atît de repede. Soderini se înșală însă. Acești Rovere au un stejar pe blazonul familiei. Ei sînt tari ca lemnul de stejar, deși cu numai două generații în urmă mai erau simpli burghezi.

Papa Iuliu scrie pentru a doua oară. Trebuie să presupună că politețea sa a fost greșit înțeleasă; politețea nu înseamnă modestie, iar modestia nu este slăbiciune; insistă de aceea ca Michelangelo să fie trimis urgent la Roma. Gonfalonierul bagă scrisoarea în buzunar. Trebuie să cumpănească bine răspunsul. Michelangelo lucrează din nou la cartonul soldaților surprinși de inamic în timp ce se scaldă.

Papa Iuliu scrie pentru a treia oară. A patra oară n-o va mai face. Dimpotrivă, va apărea cu tunurile sale sub zidurile Florenței. Hotărît lucru, pentru oraș este mai ieftin să i-l dea pe Michelangelo.

Gonfalonierul îl invită acum la el pe artist, îi pune în față scurta notă papală și-i spune: „Te-ai purtat cu papa cum nu și-ar fi permis-o nici chiar regele Franței. Acum nu-ți mai poți permite să te lași rugat. Nu vrem să pornim război din cauza ta și nici să periclităm soarta Statului nostru. Pregătește-te deci să te întorci."

Michelangelo își leagă coburul. Dar la Roma nu mai vrea să se ducă. Are în mîini o insistentă invitație a sultanului, care-i fusese predată prin intermediul unor călugări franciscani. Îl cheamă să construiască un pod peste Dardanele. Se cunoaște demult acolo faptul că el propusese Veneției să ridice un pod peste Canal della Giudecca, lat de trei sute de metri, deci de șase ori mai

lat decît Canal Grande. Înainte n-ar fi renunțat niciodată la Florența, n-ar fi renunțat la Roma ca să slujească sultanului, acum însă orașul natal vrea să-l predea turbatului. Munții de aur pe care îi promite sultanul nu-l amețesc, îl atrage însă Constantinopolul, ca azil unde se poate cîștiga timp.

Afacerea ajunge la urechile lui Soderini. Îl cheamă pe Michelangelo, îl conjură să renunțe la planul cu Levantul. Este mai onorabil să se prezinte la Roma. Dacă este îngrijorat pentru securitatea sa, Soderini este dispus să-l trimită la Roma învestit cu imunitatea unui trimis al Florenței.

Michelangelo continuă însă să mai aștepte. Se gîndește la soluția de a-l liniști pe papă și de a executa opera, fără a se afla în apropierea și la discreția acestui despot. A fost dispus vreodată un om voluntar să trăiască sub supravegherea cotidiană a altui om voluntar? Michelangelo crede că poate găsi o ieșire.

Sosește de la Roma o scrisoare a lui Giuliano da Sangallo în care se spune că n-are de ce se teme dacă vine repede. Banii pentru continuarea monumentului îi stau la dispoziție. Michelangelo îi răspunde prietenului: „Îmi scrieți din însărcinarea papei, înseamnă că-i veți citi papei și această scrisoare. Sfinția Sa știe că sînt dispus, mai mult ca oricînd, să continui lucrul. Iar dacă monumentul trebuie făcut oricum, nu are importanță unde lucrez, dacă el va fi instalat, după cum am convenit, în interval de cinci ani la Sf. Petru și va fi ceva frumos, așa cum am promis. Iar eu sînt sigur că nu va mai exista ceva asemănător în lume.

Prin urmare, dacă Sfinția Sa vrea să continue întreprinderea, să mi se transfere banii la Florența, la banca pe care o voi indica. Am la Carrara multe blocuri de marmură la dispoziție, pe care le voi aduce aici, făcînd același lucru cu cele care se află la Roma. Chiar dacă astfel aș avea pagube mari de suferit, aceasta nu m-ar necăji; realizarea acestei opere m-ar recompensa pentru

toate. Eu aș trimite statuile terminate piesă cu piesă, astfel încît Sfinția Sa să se poată bucura de ele ca și cum eu aș fi la Roma, sau chiar într-o măsură mai mare, căci astfel ar primi lucrări terminate și n-ar mai avea motive de supărare. Iar în ce privește banii și monumentul, mi-aș lua toate obligațiile conform voinței Sfinției Sale și i-aș oferi aici, la Florența, toate garanțiile pe care mi le-ar cere. Fie aceste garanții cît de mari, eu i le-aș da în orice caz, iar întreaga Florență s-ar pune chezaș."

Peste opt zile Michelangelo mai primește o scrisoare de la Roma, trimisă de unul din oamenii săi de încredere la Vatican. Scrisoarea sună astfel:

„Scumpe prietene și frate! Sîmbătă, cu prilejul mesei, Bramante și cu mine am fost puși de papă să-i dăm explicații despre tot felul de desene; mai întîi eu, iar după masă a fost chemat Bramante, căruia papa îi spuse: «Mîine Sangallo se duce la Florența și-l aduce înapoi pe Michelangelo!» La care Bramante a spus: «Prea Sfinte Părinte, Sangallo se va feri. Îl cunosc bine pe Michelangelo. El a spus nu o dată că nici nu-i trece prin cap să picteze capela. Sfinția Voastră a vrut, ce-i drept, să-i impună această lucrare, el nu va fi însă de acord să facă nimic altceva decît monumentul funerar». Și a mai zis Bramante: «Prea Sfinte Părinte, cred că el nu îndrăznește s-o facă, pentru că aici ar trebui pictate personaje care se văd de jos și la care sînt necesare multe racursiuri, ceea ce e cu totul altceva decît să pictezi de la același nivel.» La care papa a spus: «Dacă nu vine, mă insultă, de aceea cred că va veni în orice condiții». Atunci am arătat că sînt și eu prezent și l-am făcut pe Bramante în fața papei de netrebnic, cam cum ați fi vorbit și Voi dacă ați fi fost prezent acolo în locul meu, și Bramante a fost atît de uluit, încît a tăcut, căci și-a dat seama că n-a vorbit cinstit."

La așa ceva se aștepta și Michelangelo din partea lui Bramante. Acum se va duce. Fie ce-o fi.

Intervin însă evenimente cu caracter militar. După pregătiri îndelungate, Iuliu al II-lea a decretat în august 1506 mobilizarea. Ambiția sa de a sprijini puterea politică a papalității și prin forța armelor îl mînă înainte. Conjunctura este favorabilă, căci cei doi mari rivali, împăratul Maximilian de Habsburg și regele Ludovic al XII-lea al Franței se țin reciproc în șah. Amîndorura le este incomodă forța comercială a Veneției. Italia nu constituia pe vremea aceea o unitate politică. Împăratul însuși i-a dat Milanul ca feudă lui Ludovic. Genova stă de asemenea sub influența Franței. La Neapole se află spaniolii. Ținta regelui Ludovic este obținerea tronului împărătesc. El vrea totodată să-l înlăture pe papă și să așeze pe scaunul Sfîntului Petru un cardinal francez. Maximilian în schimb are de gînd să adauge coroanei împărătești și tiara papală. Jocul politic are în vedere să împiedice constituirea unei coaliții care să poată dobîndi o putere neîngrădită în Europa. Astfel Iuliu poate îndrăzni să recucerească două din orașele pierdute de puterea papală, Perugia și Bologna. Acest lucru îi reușește fără să se tragă o ghiulea de tun.

Acum, în noiembrie 1506, un curier pleacă de la Bologna la Florența, cu invitația insistentă către Signorie de a-l trimite pe Michelangelo la papă. I se dau asigurări că nu va fi prost primit. Michelangelo pornește la drum. I se pare că e tras cu lesa.

Sosește la prînz, descalecă, se află în fața Sfinției Sale. Rovere stă la masă, frămîntă șervetul în pumni, îl fulgeră pe artistul răzvrătit cu privirea ochilor săi întunecoși. Sîngele i se urcă de furie pînă la frunte: „Nu știi că trebuie să vii dacă Noi te chemăm? Ai așteptat să venim Noi la tine?"

Michelangelo a îngenuncheat, dar vorbește pe un ton aproape la fel de ridicat și amenințător:

„Sfinte Părinte, îmi recunosc vina și rog să fiu
151 iertat. N-am acționat însă cu reavoință. Am pro-

cedat mînat de supărare. N-am putut suporta să fiu alungat fără nici un temei."

Papa vrea să replice, dar dintre buzele strînse cu mînie nu iese nici un cuvînt. Își ține capul puternic aplecat, ca un taur.

Un prelat ar vrea să salveze victima îngenuncheată și se apleacă împăciuitor:

„Sfinția Voastră ar trebui să lase să treacă grația înaintea justiției. Oameni cu atît de puțină educație nu știu să procedeze altfel. Ce să-i faci, așa sînt artiștii. Ceea ce depășește orizontul lor nu trebuie să li se ia în nume de rău."

Papa se repede la avocatul nepoftit:

„Tu spui o grosolănie pe care Noi nu i-am spus-o. Tu ești acela care nu știi să te porți, nu el. Pleci din fața ochilor mei, neghiobule!"

Prelatul este ca și paralizat de această explozie. Nu se mișcă din loc. Atunci Iuliu sare în picioare: „Afară, am zis!" și face un semn ușierilor, care-l conduc pe domnul prelat. Papa privește scena cu bărbia scoasă în afară. Apoi se așază și zice cu o voce potolită, aproape părintească:

„Vino, Michelangelo. Te vom ierta. Dar îți interzicem să părăsești Bologna pînă vom dispune altfel."

Nu trece decît puțin timp, și Iuliu are o comandă pentru artist. Să creeze o uriașă statuie de bronz a papei pentru fațada bisericii San Petronio din Bologna. Michelangelo îndrăznește să obiecteze că dificila sarcină a turnării în bronz a unei figuri atît de mari este un risc, la care trebuie contat și pe un eșec. Dealtfel nici nu este meseria sa. Iuliu răspunde: „Atunci vei repeta turnarea de atîtea ori pînă reușești". O mie de ducați sînt transferați la banca din Legnano. Iar papa poate vedea marele model de argilă încă înainte de a porni în călătorie, în februarie 1507. Modelul are aproape trei metri înălțime. Cel ce tronează a ridicat mîna dreaptă ca să binecuvînteze. În mîna stîngă s-ar putea pune poate o carte. „O carte?", exclamă papa, „pune-mi o sabie-n mînă. Eu nu sînt cărturar". Mai tîrziu se hotărăște însă altfel: în mîna stîngă va ține cheile Sf. Petru.

Turnarea nu poate avea loc atît de repede cum o spera Michelangelo. Are supărări cu una dintre ajutoarele sale, care vrea să-l înşele la cumpărarea celor 120 livre de ceară de care are nevoie pentru forma de turnare. Trebuie să-l concedieze pe băiat. Colegul acestuia încetează lucrul în semn de protest. Trebuie să caute ajutoare mai demne de încredere. Armurierul de la Florenţa, pe care l-a chemat să supravegheze turnarea — este maistrul Bernardino, pe care-l cunoaşte drept cel mai bun specialist — întîrzie multă vreme, poate de frica ciumei care tocmai izbucnise la Bologna. Michelangelo îşi ia un meşter francez. Pregătirile sînt mult înaintate cînd, în sfîrşit, soseşte Bernardino. El se pricepe totuşi mai bine.

O statuie de bronz de asemenea proporţii trebuie, firește, turnată astfel încît interiorul să rămînă gol. Cu cît iese peretele mai subţire, cu atît mai uşor se poate transporta colosul, oricum destul de greu, şi cu atît mai redus este consumul de material. În schimb, cu atît mai mare trebuie să fie experienţa turnătorului. Vechii greci erau meşteri neîntrecuţi în acest domeniu, după cum o arată sculpturile de bronz păstrate, cum ar fi de pildă renumitul *Auriga* (conducător de car) de la Delphi, căruia îi lipseşte o mînă, astfel încît se poate măsura uşor grosimea bronzului.

Redus la o formulă simplă, procesul de turnare a unei statui de bronz decurge în felul următor: sculptorul modelează întîi statuia în lut. Aceasta va constitui miezul, adică forma interioară (care va rămîne goală după turnare, N.tr.). Peste miez sculptorul aplică un strat de ceară încălzită, mlădioasă, pe care execută o modelare şi mai fină decît primise lutul. Suprafeţei de ceară îi va corespunde mai tîrziu suprafaţa figurii de metal, iar grosimea stratului de ceară va determina grosimea peretelui de bronz. În continuare, peste stratul de ceară se aplică o împachetare bogată de lut, ca o manta, servind drept formă exterioară. După o uscare temeinică întreaga construcţie va fi înfierbîntată într-atîta, încît ceara să se topească,

 lăsînd loc metalului, care va fi turnat în spaţiul

gol astfel obținut. După o răcire îndelungată tiparul de lut este spart și îndepărtat, iar bronzul iese la iveală, urmînd să fie temeinic finisat de sculptor.

La începutul lui iulie 1507 Michelangelo poate trece, în sfîrșit, la turnare. Această turnare este ratată, după cum o bănuise sculptorul. El relatează fratelui său Buonarotto la 6 iulie: „Am turnat statuia mea. N-am avut însă prea mult noroc cu ea. Cum s-a întîmplat efectiv, despre asta s-ar putea spune multe. E suficient atît: figura este turnată pe jumătate. Restul materialului, adică jumătatea metalului, a rămas blocat în cuptor, căci nu fusese destul de lichid, și astfel, spre a-l putea recupera, trebuie să sparg cuptorul. Voi face aceasta și-l voi reconstrui încă în cursul acestei săptămîni. Săptămîna următoare voi pregăti din nou forma, chiar dacă aceasta îmi va pricinui mult necaz, osteneală și cheltuieli. Eram atît de convins de știința maistrului Bernardino, încît eram dispus să-i atribui și puterea vrăjitorească de a topi metalul fără foc. Trebuie să spun totuși că este un meșter bun, care pune mult suflet. A greși este omenesc, a trebuit s-o aflăm amîndoi spre paguba noastră. Mai ales el, căci despre el se vorbește aici într-o asemenea manieră, încît cu greu ar mai putea să apară la Bologna".

La 30 iulie se toarnă partea superioară. La 2 august colosul de bronz este eliberat de formă și se constată că a ieșit mult mai bine decît se spera. Dar și octombrie trece cu muncă chinuită, la fel și noiembrie. Artistul scrie alor săi:

„Nu-mi merge deloc bine aici. Eforturile sînt aproape supraomenești. Mă chinui nespus zi și noapte. A doua oară nu mi-aș putea permite așa ceva. Nimeni altul n-ar fi reușit să încheie o lucrare atît de uriașă. Nici un om din Bologna n-a considerat că voi fi în stare s-o termin. Chiar și după ce turnarea reușise, mulți s-au mai îndoit că va ieși totul bine. Cu toate acestea, nu voi isprăvi nici luna aceasta. Trebuie să mai aveți răbdare. După aceea vin și eu."

Dar n-o poate face nici la mijlocul lui februarie 1508. Ridicarea statuii se tot tărăgănează, iar

Michelangelo n-are voie să plece înainte do a fi așezată la locul ei. În sfîrșit, în ziua de 21, în sunet de clopote și salve de tun, colosul de 170 chintale este ridicat în nișa de deasupra portalului principal al bisericii San Petronio. Toată Bologna privește spectacolul. Este un mare eveniment.

Peste nici patru ani această operă mult admirată a lui Michelangelo este dată jos. Foștii tirani ai Bolognei, familia Bentivoglio, au readus orașul, cu ajutor franțuzesc, sub stăpînirea lor. Soldații lor au tras cu flintele în papa de bronz. La 30 decembrie 1511 se descarcă pe scările bisericii, care trebuie cruțate, căruțe cu fîn și mănunchiuri de vreascuri, încărcătura mai multor care, apoi se prind funii de brațele și gîtul statuii de bronz, se înhamă cai puternici, se dau ordine, colosul se răstoarnă și se sfarmă în cădere, capul se rostogolește uruind peste caldarîm. Metalul este trimis la topit, din el se toarnă o țeavă de tun care va purta porecla ironică *La Giulia.*

În ziua următoare fugii lui Michelangelo de la Roma, papa a pus piatra fundamentală a noii biserici Sf. Petru. Acestei zile memorabile — 18 aprilie 1506 — i-au premers lupte îndîrjite în jurul proiectului, precum și pentru obținerea comenzii de execuție. Proiectul însuși a adus lumea Romei într-o stare de maximă agitație. Părea de neînchipuit ca cineva să îndrăznească a face să dispară de pe suprafața pămîntului cel mai venerat dom al creștinătății, milenara bazilică a Sf. Petru, la care s-a construit secole de-a rîndul și care era plină de nenumărate monumente comemorative pioase. Aproape întregul colegiu al cardinalilor s-a ridicat împotriva hotărîrii papei. Ploua cu pamflete. Oamenii cei mai chibzuiți se întrebau ce fonduri enorme va înghiți ridicarea noii biserici, cîte generații ar trebui obligate să continuie a o construi, dacă actualul papă, care avea oricum vîrsta de 63 ani, le va impune prin testament urmașilor săi terminarea construcției începute.

Papa Iuliu aude îndoielile, refuzul, protestele, rămîne însă ferm în hotărîrea sa. Vechea clădire nu este încă o ruină, este însă amenințată de prăbușire. Măsurătorile au demonstrat că zidurile s-au înclinat. O nouă construcție e absolut necesară. Rovere studiază proiectele arhitecților, deși bătrînul său arhitect Giuliano da Sangallo, care-l slujește de mulți ani conștiincios, pare a nu fi în stare să facă față unei asemenea sarcini. Se află însă la Roma omul ale cărui lucrări vizibile arată chiar de la prima privire că se pricepe să construiască grandios, îndrăzneț și clar. Este Donato Bramante. Proiectul său prevede acoperirea unei suprafețe de 24.200 metri pătrați cu o clădire cît Pantheonul așezat pe bazilica lui Constantin. Cupola cea mai divină ce a putut fi vreodată imaginată de un artist urmează să se arcuiască deasupra mormîntului lui Petru și să încununeze un sanctuar imens, nemaiîntîlnit.

Iuliu simte că un arhitect ca acesta nu se naște a doua oară. Bramante este cu foarte puțin mai tînăr ca papa; amîndurora le va fi hărăzit să înfăptuiască culmea realizărilor lor abia la o vîrstă înaintată.

Bramante nu-și privește proiectul în mod izolat, spiritul său creator gîndește în mari conexiuni. Întregul Vatican, așa cum se află acum în fața sa, este o îngrămădire confuză de construcții de sine stătătoare, de adăugiri, clădiri utilitare, cărora le lipsește o concepție unitară. O mare idee arhitecturală nu s-a impus niciodată aici. El prezintă o schiță de plan care urmărește să creeze ordine. Pentru Sf. Petru are o propunere care să contopească fără urmă de cîrpeală vechea Romă cu Roma nouă. Ce s-ar întîmpla dacă am roti în jurul axei sale crucea greacă reprezentînd proiectul noii catedrale, într-atît încît obeliscul lui Caligula să stea în fața portalului principal, un salut al lui Caesar Augustus către Divus Imperator al prezentului? La nevoie ar putea fi strămutat, cu întregul respect cuvenit, mormîntul lui Petru.

Marele pontif ridică brusc capul, îl fulgeră din privire pe urbinatul cu trăsături romane, în a

cărui masivă cutie craniană s-a putut naşte o asemenea monstruozitate: „Eşti complet părăsit de Dumnezeu, Donato? Nu mă vei convinge niciodată să fac aşa ceva. Această palmă de pămînt este sfîntă. Ea nu va fi atinsă. Ocupă-te acum de pilaştrii cupolei, după cum ţi-am poruncit."

Bramante începe demolarea. Foloseşte pentru lucrarea sa 25.000 de muncitori, ca un adevărat conducător de oşti al arhitecturii. Rapiditatea măsurilor luate îi este dictată de considerentul că pierderea de timp poate pune totul sub semnul întrebării. Tîrnăcopul dărîmă fără milă monumente, fresce, mozaicuri, coloane antice de mare valoare. Oraşul este străbătut de un geamăt de durere pentru un asemenea sacrilegiu, o asemenea barbarie faţă de artă. Autorul unui manifest pune în gura apostolului Petru următoarea întrebare adresată lui Bramante: „De ce mi-ai distrus biserica?" Satira mînioasă îi dă nelegiuitului un nume urît: *Ruinante.* Dar cel mai puternic om de lîngă Sfîntul Părinte se leapădă de orice batjocură, ca un cîine ce-şi scutură puricii din blană. Doar el şi papa şi cercul prietenilor săi artişti, pe care-i reuneşte în jurul mesei sale îmbelşugate, ştiu că el îşi poate permite toate acestea pentru că va crea ceva şi mai măreţ. Această certitudine justifică cheltuielile nemăsurate pe care lipsa sa de chibzuinţă le impune vistieriei papale. Iuliu îl copleşeşte cu generozitatea sa pe acest om lacom de bani. Iar Bramante poate constata triumfător: Sangallo este scos din cursă şi, odată cu el, şi acest periculos Michelangelo Buonarroti cu planul său pentru monumentul funerar al lui Iuliu. Acum urmează să eşueze cu pictarea Capelei Sixtine.

Pentru a ispăşi fuga sa furioasă, Michelangelo a renunţat la comenzi generos retribuite ale oraşului său natal. Dacă stă să socotească acum cu ce s-a ales de pe urma statuii de bronz de la Bologna, după pierderea blocurilor de marmură ce i-au fost furate la Roma, rezultatul este descura-
157 jator. Îi rămîn exact patru ducaţi şi jumătate.

Nimeni nu-i poate reproșa acestui nou Fidias că s-ar fi îmbogățit, nimeni nu-l poate acuza că ar fi lucrat de dragul banilor. Poverile pe care le ia asupra sa sînt purtate de bună voie. El se va împovăra și mai mult, urmînd legea firii sale.

La 10 mai 1508, Iuliu al II-lea și Michelangelo încheie contractul privind pictarea bolții în leagăn a capelei papale. Michelangelo scrie după numele său cuvîntul *scultore*, sculptor. El vrea să spună prin aceasta: eu nu sînt pictor, nu voi fi pus aici la locul potrivit, viața mea este marmura. Dar cuvîntul astfel pus poate însemna și mai mult. El poate însemna: Mi-ați interzis să lucrez la sculpturile monumentului. Nu mă veți putea împiedica să relatez pe plafonul Sixtinei ceea ce era conceput pentru monumentul funerar.

Toate obiecțiile sale au răsunat în pustiu. Zadarnic l-a mai rugat încă o dată pe papă să-i permită să se întoarcă în atelierul de sculptură. De ce nu este însărcinat Rafael cu această lucrare în frescă, doar este pictor? Papa Iuliu rămîne neînduplecat în hotărîrea sa. Acum însă, după prezentarea proiectului — care prevede doar încadrarea figurală a tavanului boltit, lăsînd gol mijlocul —, Michelangelo face un pas înainte, plin de îndrăzneală și spirit de sacrificiu. Proiectul i se pare prea sărăcăcios. Capela ar merita o împodobire mai demnă de ea. Și începe să elaboreze cartonul unei decorări complete a plafonului.

În ziua următoare începe ridicarea schelelor. Nu se știe cu certitudine dacă Bramante propusese într-adevăr construirea unei schelării „libere", susținute doar de funii. Se spune că Michelangelo ar fi întrebat cum își închipuie Bramante că se vor putea astupa, după terminarea picturii, găurile din plafon, din care urmau să atîrne odgoanele. O asemenea naivitate nu-i putea fi atribuită lui Bramante. Legenda aceasta demonstrează, în schimb, că în acțiunea de ridicare a schelăriei a trebuit să se țină seama de slujbele divine din Capela Sixtină, fapt care a impus să se renunțe la grinzile de lemn ce susțin de obicei o schelărie. Michelangelo și-a așezat schelăria pe grinzi care

se sprijineau pe proeminențele de zid de la baza ferestrelor înalte. La 27 iulie aceste pregătiri sînt încheiate. Sînt aplicate primele straturi de tencuială. Au sosit cinci ajutoare pe care Michelangelo le chemase de la Florența — și munca poate începe. Chiar primele porțiuni de pictură arată însă că acești oameni nu-i pot da ajutorul așteptat. Trebuie să-i concedieze. Îi vine greu, căci printre ei se află și un prieten din copilărie, care îl învățase să facă primii pași în pictură. Michelangelo hotărăște să fie dat jos începutul nereușit al uriașei opere și o ia de la capăt. Acum este cu desăvîrșire singur, abstracție făcînd de cei doi zidari care trebuie să aplice noua tencuială și de cel ce-i freacă culorile. Plafonul lung de 40 m și lat de 14 m se arcuiește, prost luminat, chiar deasupra capului său. Scîndurile groase ale schelăriei, care umple peste jumătate din capelă, opresc aproape complet pătrunderea luminii prin ferestre. Trebuie să dea la o parte rînduri întregi de scînduri de la locul unde lucrează pentru ca, prin deschizături, să pătrundă puțină lumină, chiar dacă este vorba doar de lumină reflectată și cu totul insuficientă.

Mii de griji îl chinuie la început. Nu cunoaște tehnica frescei din experiență proprie. Oare i se va îneca vopseaua în varul proaspăt și va păli? Calculul cîmpurilor, în care a împărțit plafonul, calcul executat la milimetru pe planșetă, va da oare aici sus, la dimensiuni mult mărite, rezultate fără greș? Este chinuitor să te tot temi că pe undeva ar putea totuși să existe un viciu ascuns, pe care-l descoperi abia după ce ai ajuns la mijlocul plafonului. Întreaga lungime nici nu poate fi de fapt măsurată, poate doar pe pardoseala capelei. Mijlocul trebuie găsit prin verificări repetate ale verticalei cu planul. Sînt însă, oare, plafonul și pardoseala într-adevăr la fel de mari? Nu este deloc sigur că ar fi așa.

Primele schițe îmbibate cu ulei, cu un diametru de aproape un metru, uneori mai mic, alteori mai mare, avînd pe margini acele forme ciudate care sînt necesare pentru racordarea cu partea ce urmează a fi atacată a doua zi, sînt urcate pe scări.

Foile trebuie ferite de mortar, de apă și de praful de var. Este necesară o atenție neslăbită. Șablonul a fost oare așezat în poziție corespunzătoare? Contururile se copiază prin apăsare cu mînerul pensulei, astfel încît liniile să se adîncească vizibil în tencuială. N-a fost cumva uitată vreo linie? Zgîrieturile vor mai putea fi recunoscute în această semiobscuritate? Sînt la îndemînă în număr complet ulcelele cu culorile dinainte frecate? Aduceți-mi încoace priciul înalt și lăsați-mă acum singur!

Michelangelo stă culcat pe spate, la distanța unui braț și a lungimii pensulei de perete, retrasează contururile, avînd lîngă el paleta, ulcelele cu culori, cănile cu apă de var. Vopseaua îi curge de pe pensulă pe mînă și pe mînecă, îi picură în ochii care ard din cauza varului; trebuie să-i spele cu lapte, ca să nu orbească. Mîine își va fixa pe mînerul pensulei o mînecuță. Și astfel va învăța zi de zi cîte ceva. Astăzi înoată încă în umezeală și e stropit tot cu vopsea.

După șapte ore de pictat, prima porțiune este gata. Cum va arăta ea mîine? Se va putea continua ori va trebui iarăși dat totul jos? Curăță cu mistria surplusul de tencuială de-a lungul porțiunii isprăvite. Varul îi cade pe haină. Contururile trebuie să le traseze singur, restul poate fi scos și de zidari. Coboară obosit treptele, se tîrîie pînă la atelier, se aruncă în culcuș. N-are pe nimeni care să aibă grijă de el. Îi este foame. Este însă prea istovit ca să-și mai schimbe hainele. Întinde mîna după o bucată de pîine. Somnul îi este alungat de gîndurile despre felul în care va decurge munca mîine. Mai stă multă vreme, la lumina lumînării, aplecat peste cartonul său, calculează și iar calculează.

Nu acesta constituie martiriul; nu marea frămîntare, uriașa concepție a întregului, absoluta noutate a grandioasei opere, nenumăratele studii, cîntărirea continuă a efectului ulterior. Toate acestea sînt rezolvate, sînt consemnate pînă în cele mai mici amănunte în aceste suluri de carton care, legate și numerotate, se adună în grămezi. Adevăratul martiriu rezidă în faptul că încorda-

rea se accentuează zi cu zi; că tot ce este terminat nu mai poate fi schimbat decît dacă acceptă să ia totul de la început, pierzînd timp prețios, care-i lipsește oricum; că orice verificare a picturii este posibilă numai de jos, coborînd și urcînd șase scări înalte și abrupte, de multe ori pe zi. Că 50 de legi ale picturii își dispută întîietatea și împovărează actul creator; că transpunerea în culori echivalează cu a doua creație; că tencuiala ce se usucă te mînă la grabă; că nu va avea răgaz zile, săptămîni, luni, ani de-a rîndul; că forțele amenință să slăbească dacă trupul nu-și găsește odihnă noaptea. Acesta este martiriul.

Într-o dimineață Michelangelo face teribila descoperire că tot ce a lucrat pînă atunci este palid și lipsit de forță, are aspect de mucegăit. Aleargă la papă și anunță nenorocirea, roagă să fie eliberat de această muncă chinuitoare pentru care-i lipsește orice experiență. Iuliu îl cheamă pe Sangallo. Varul fusese prea umed. Al doilea strat de tencuială* ar trebui aplicat încă în cursul nopții, pentru ca dimineața să fie bun de pictat.

Sfinția Sa este de neînduplecat: Vei picta plafonul, Michelangelo! Știu c-o vei face mai bine decît oricare altul. Artistul descurajat este copleșit de această încredere fără margini; disperarea e spălată de lacrimi. Da, va trebui s-o ia de la început. Dar și familia îl solicită în permanență, căci tatăl și frații trăiesc din economiile sale și pentru fiecare fleac se cere sfatul lui Michelangelo. Trebuie să conducă toată gospodăria de la distanță. Cu Giovansimone, risipitorul, are mereu necazuri. Acesta apare nechemat la Roma în iulie, tocmai cînd bîntuie frigurile, și se îmbolnăvește. Michelangelo îi scrie lui Buonarotto: „Giovansimone este aici și a fost bolnav în ultima săptămînă. Aceasta mi-a produs mari emoții, pe lîngă cele pe care le am oricum aici. Acum îi

* Mortarul se compune din două straturi. Primul acoperă în întregime zidul și este zgrunțuros, permițînd stratului superior să adere. Cel de-al doilea strat, mai fin și subțire, se așterne pe zid în porțiuni succesive, pe măsură ce artistul lucrează, atîta cît poate executa el într-o zi, pentru ca suportul să fie totdeauna proaspăt (N. tr.)

merge iarăşi bine. Cred că se va întoarce curînd la voi, după cum l-am povăţuit. Mi se pare că acrul de aici nu-i priește."

Se pare însă că piedicile de tot felul nu fac decît să trezească mereu noi puteri în acest om. Învinge tot mai bine dificultăţile de ordin tehnic. Gîndirea îi devine tot mai liberă pentru ceea ce este esenţial, pentru pictura ce creşte tot mai măreaţă, mai monumentală. Puţinele luni reci ale iernii romane paralizează orice pictură în frescă. Este unicul timp ce poate fi folosit pentru îmbunătăţiri, noi studii, corectarea schiţelor, cumpărarea de culori.

La începutul anului 1509 munca începe în condiţii mai prielnice. Urcă imediat pe schele, fără pauză, zi de zi, pînă la apariţia gerului. Papa vede marile progrese, amploarea picturii, şi apreciază efectul obţinut. Urcă gîfîind treptele scărilor la această înălţime ameţitoare, o performanţă de forţă şi curaj pentru acest bărbat de 65 de ani, cu răsuflarea scurtă; ajuns sus, îi întinde mîna artistului spre a fi ajutat. Nu e zgîrcit cu aprecierile. Michelangelo simte că acest om are darul foarte rar de a recunoaşte ce este deosebit, ceea ce poate descoperi adeseori numai specialistul. Deasupra acestei capele creştine a unchiului său Sixtus se va arcui un cer olimpian, populat de eroi antici şi figuri ale mitului original al creaţiei, o lume atît de măreaţă încît cuvintele ei lapidare vor fi înţelese în toate limbile lumii. Nu există nimic comparabil cu aceasta. Nu întîlneşti nicăieri o reluare servilă a celor tradiţionale. Însă ceea ce se naşte aici depăşeşte ca spiritualitate tot ce a creat pînă acum mîna omenească.

În vara anului următor Michelangelo a înaintat atît de mult cu fresca încît ar fi putut dezvălui o parte a picturii. Beţia muncii îl ţine înlănţuit, pînă ce rămîne fără nici un ban. Acum, cînd sînt necesare şi mijloace pentru lărgirea schelăriei, trebuie să discute cu Sfîntul Părinte. Audienţa nu poate avea însă loc, papa a părăsit Roma, în fruntea trupelor sale, la 17 august 1510. Marea confruntare cu francezii este iminentă. Pacea a

murit. Michelangelo n-a mai primit nici un ban de treisprezece luni, iar acum este prea tîrziu să mai ceară. Acasă, la Florența, familia va avea de răbdat mizerie și scrisorile vorbesc despre boală. Trezoreria din castelul Sant'Angelo este ocupată cu plata mercenarilor. Ea va trebui să treacă la topirea obiectelor de cult pentru a se putea bate banii necesari soldei. Papa l-a uitat pe pictorul singuratic de pe schela Sixtinei. Michelangelo se plînge într-un sonet:

[Aici] Se toarnă din potire coifuri, spade,
Iar sîngele lui Crist se vinde — ciuturi!
Nu spini și cruce vezi, ci săbii, scuturi:
Răbdarea însuși lui Isus îi scade...
.....
Cum am pierdut, pot pierde-orice tezaur,
Dar cel în mantii sfinte mă îngheață,
Precum Meduza din ținutul Máur.*

La Roma sosește vestea că papa ar fi intrat la 22 septembrie în Bologna. Michelangelo pornește imediat acolo. Îl găsește pe suveranul bisericii într-o situație proastă. Cinci cardinali au trecut la dușman. Necazul și eforturile l-au trîntit pe Iuliu la pat. El dă totuși ordin să i se plătească lui Michelangelo 500 de ducați. Pictorul știe că această sumă nu-i este suficientă, una mai mare nu este însă pentru moment disponibilă. Înțelegînd aceasta, se întoarce la Roma ca să continue lucrarea întreruptă.

Cartierul general al papei este amenințat de încercuire, iar Iuliu n-ar putea supraviețui rușinii captivității: ar prefera să ia otravă. Începe tratative iscusite cu francezii și reușește să-i țină în loc pînă la sosirea armatei de rezervă. Abia însănătoșit, Iuliu dă ordin să fie dus într-o lectică în tabără de campanie; la început de ianuarie, zăpada este atît de mare încît ajunge pînă la burțile cailor. S-a mai văzut vreodată un papă care trece trupele în revistă ca un general, care știe să înjure ca un mercenar în stare să-l îngrozească

*Traducere de C.D. Zeletin (din *Sonetul italian în evul mediu și Renaștere*, Ed. Minerva, București, 1970, vol. II.)

și pe Dumnezeu, care amenință orașele asediate că va stîrpi tot ce e viu pînă la rădăcină, pentru ca imediat după cucerirea cetății să împiedice prădarea ei alungîndu-și ostașii cu lovituri de bîtă? Este același om care, spre stupoarea ambasadorului venețian, plantează cu mîinile sale pomi în grădina Belvedere, care, rezemat de baston, stă nemișcat sub crengi de portocali în floare ca să asculte cîntecul păsărilor; care nu se poate sătura privind minunile de marmură grecești; același care, în furtuna bătăliei, urlă la tunari dacă tunurile tac, același de a cărei ironie mușcătoare se tem toți ambasadorii, un om aparent indestructibil care, înfrînt de francezi, intră totuși călare în Roma, glumeț, cu hotărîrea fermă de a supune soarta voinței sale. Un papă? Un înalt prelat spre gloria Domnului? Orice altceva decît aceasta! El este mai degrabă un rege, un teribil suveran laic, către care privește poporul timorat al capitalei sale.

Astfel apare el în studiile tînărului său pictor Rafael, executate acum pentru frescele din Vatican și pentru un portret. Cînd stă lîngă Michelangelo, pe schelă, vede că munca este pe jumătate terminată. Este fericit că la mijlocul lui august, de înălțarea la cer a Fecioarei, va putea arăta această parte a plafonului. Evaluează însă cam cît trebuie să dureze pînă va putea fi terminată întreaga operă. El este un om bătrîn, mult mai bătrîn decît ar fi trebuit să fie după anii care-i numără. Simte că boala care-l roade este mult mai puternică decît rezistența sa demonică. Deocamdată o mai stăpînește. Dar cît timp? Știe că mai are multe de cerut acestui trup atît de greu încercat. Bătălia principală cu regele Franței îi mai stă în față și nici Italia nu este încă eliberată de vrăjmași. După aceea va părăsi bucuros această „vale a plîngerii". Însă această frescă trebuie întîi terminată și vrea să-i mai rămînă timp suficient pentru ca monumentul funerar să înainteze întratita încît terminarea sa să fie asigurată.

Michelangelo l-a studiat temeinic pe omul tăcut, care-și exteriorizează ce-i drept frămîntă-

rile, dar nu și gîndurile sale. Totuși e luat pe nepregătite de brusca întrebare: „Cînd o vei termina în sfîrșit?“ Nerăbdarea sună a dojană. Iar împotriva acesteia mîndria sa se revoltă. Tace. Cei doi bărbați, cel obișnuit să domine și cel răzvrătit, se privesc ochi în ochi.

„Te-ai gîndit bine? Vreau un răspuns.“

„Nu pot răspunde, Sfinte Părinte. Anul trecut am pierdut două luni din cauza lipsei de bani. Nu știu cît timp va trebui să pierd anul acesta. Trebuie s-o știți mai bine ca mine.“ Acum Iuliu se dezlănțuie: „Ce ton necuviincios este acesta? Vrei să mă provoci? Să pun să te arunce de pe schelă?“

Michelangelo tace, în colțul gurii i se citește însă răspunsul clar: nu mă vei arunca de pe schelă. Te cunosc mult prea bine. Nici nu știi ce spui.

Tremurînd din tot corpul, papa se îndreaptă spre scară, nesocotind rugămintea lui Michelangelo de a nu coborî scările în această stare. Dar papa a și pornit, Michelangelo îl urmărește cu teamă și răsuflă ușurat cînd îl vede ajuns cu bine jos.

„Foaia de temperatură“ a anului 1512 cunoaște salturi spectaculoase. Începutul e plin de speranțe, cu Liga Sfîntă încheiată încă din toamnă împotriva regelui Ludovic. Duminica Paștelui aduce apoi sîngeroasa bătălie de la Ravenna, după care totul pare pierdut. Acum însă confederații trec sub stindardele papale, împăratul Maximilian își retrage pedestrașii din armata lui Ludovic. Francezii evacuează Bologna, părăsesc întregul ținut Romagna, ies din Milano și din Genova. Papa îngenunchează în fața altarului din San Pietro in Vincoli mulțumind cerului pentru această întorsătură.

Michelangelo își înzecește forțele pe măsură ce lucrarea se apropie de sfîrșit. Sibila din latura pe care tocmai o pictează va atrage privirea papei cînd, în timpul slujbei, își va ridica ochii spre înălțimi. Suprema artă a sculptorului care pic-
165 tează este concentrată în figura acestei vizionare,

care se întoarce ca să aşeze cartea deschisă a prezicerilor — o mişcare de neasemuită graţie şi de o frumuseţe plină de forţă. Nu mai este o stirpe pămînteană acest Areopag de profeţi, sibile şi atlanţi care, asemenea unor păzitori ai templului, înconjoară minunea tuturor minunilor, marea Geneză. Sînt eroi de o desăvîrşire supraomenească.

Maestrul care i-a creat este istovit de moarte, în urma efortului excesiv pe care şi l-a impus ani îndelungaţi. A înfăptuit această muncă uriaşă cînd în picioare, cînd stînd culcat, mereu cu capul dat pe spate; chiar şi un sfert de an după aceea poziţia îi rămăsese atît de obişnuită, încît putea citi numai ceea ce ţinea deasupra capului. Starea sa fizică este deplorabilă, el însă îşi bate joc de propria-i figură jalnică. O exprimă într-o poezie:

Prind guşă, ghemuit pe schelărie,
Asemenea pisicilor acele
De prin Lombardia cu ape rele,
Iar pîntecul porneşte spre bărbie.

Cu barba-cer, cu pieptul de harpie,
Susţin pe gheb povara cefei grele;
Mi-i faţa ca pestriţele podele,
Cum pensula se scurge în prostie.

Simt şalele în vintre ca o bîrnă,
Iar cînd mă-ndrept, şezutul mi-i cocoaşă
Şi-n golul orb picioarele-mi atîrnă.

În faţă cînd se-ntinde, pielea flască
În spate face creţuri şi se-ngroapă;
Sînt arc întins din ţara arăbească.

Astfel, înşelătoare
les judecăţile din minte, ca o pleavă,
Ori ca un glonţ prin răsucită ţeavă.

Dar tu, pictura-mi moartă,
Giovanni*, apăr-o cu gîndul la onoare,
Că stau şi prost, iar pictor nu-s... Mă iartă!**

* Giovanni da Pistoia.
** În româneşte de C.D. Zeletin *(op. cit.)*

În aceste ultime săptămîni de muncă primește de la tatăl și frații săi scrisori îngrijorătoare. Florența trece prin zile furtunoase de revoluție. Familia de Medici s-a întors cu ajutor spaniol. Michelangelo, profund îngrijorat de soarta alor săi, promite mereu că va veni în curînd. Știe cît de necesară e prezența sa la Florența. În cele din urmă îi cere papei un scurt concediu. „Spui că vei termina în curînd? Trebuie s-o știu mai precis. Nu-ți dau concediu dacă nu-mi poți spune cînd. Prin urmare cînd ești gata"?

Michelangelo nu se lasă strîns cu ușa. Nu pictezi fresce așa cum ai bate din palme! Conștient de înalta sa răspundere, nu poate da un termen. „Voi fi gata cînd voi putea".

Nu vede oare Iuliu că acest om se află la capătul puterilor? Nu simte că artistul cu nervii supraîncordați trebuie să-și ușureze sufletul de grija chinuitoare pentru ceea ce se petrece acasă? Nu știe oare că o asemenea muncă este mai zdrobitoare decît tăiatul lemnelor sau spartul pietrelor? El nu aude decît potrivnicia din glas, și aceasta îl face să turbeze. Obrazul încadrat în alb se roșește ca focul, se desfigurează într-un rictus lipsit de demnitate. Ridică amenințător bastonul asupra lui Michelangelo, repetă mereu cuvintele de răzvrătire care l-au scos din minți. „Cînd voi putea!" Și dominat de această furie nefastă, își pierde complet cumpătul. Știe papa ce a făcut?

O știe. L-a lovit. Rovere este acum singur. Deasupra lui se bolțește cerul albastru. În sarcofagul de marmură clipocește izvorul. Leandrul este în floare. Este o atmosferă pașnică. Iar el l-a lovit. De ce nu se arată nimeni? Paza o ia la goană cu răsuflarea întretăiată. În sfîrșit un chip de om: grădinarul. Iuliu se reazemă de brațul acestuia, se lasă condus la o bancă. „Să vină Accursio!" Durează mult prea mult pînă sosește pajul. „Te duci imediat la Michelangelo, mă înțelegi? L-am maltratat. Să mă ierte. Mi-am ieșit din minți. Sînt o bestie. Scoate 500 de ducați pentru el. Să se ducă la Florența și să vină repede înapoi.

Fă tot ce poți ca să-l îmbunezi. Nu știe cît de mult îl prețuiesc. Grăbește-te și dă-mi de știre imediat ce l-ai găsit".

La sfîrșitul lui septembrie 1512 Michelangelo îi scrie tatălui său frazele laconice: „Am terminat capela pe care am pictat-o. Papa este foarte mulțumit de ea." De sărbătoarea tuturor sfinților, la 31 octombrie, Iuliu, care nu mai poate asista la slujbe, participă la vecernia din Capela Sixtină. Nu știm cu ce cuvinte și-a manifestat papa impresia creată de opera terminată, cum și-a manifestat recunoștința pentru această operă grandioasă. Scurta observație a lui Michelangelo despre satisfacția stăpînului său este singura mărturie rămasă. Căci ceea ce relatează maestrul de ceremonii al papei cu privire la importantul eveniment este o mențiune seacă, o însemnare într-un document, din care nu străbate decît satisfacția pentru faptul că, în sfîrșit, această oribilă schelărie a dispărut din capelă: „Astăzi a fost deschisă pentru prima oară capela noastră, după ce pictura ei a fost încheiată. Căci timp de trei sau patru ani plafonul ei a fost ascuns privirilor, fiind complet acoperit de o schelărie."

Iată cu cîtă indiferență întîmpină un om cultivat, un înalt funcționar de stat, dezvelirea unei capodopere care se numără printre minunile mileniului.

În zilele de carnaval de la începutul anului 1513, Roma cunoaște una din cele mai triumfale sărbători ale sale. Pe străzi înaintează într-un șuvoi fără sfîrșit coloana de care multicolor împodobite, de bresle pestrițe costumate. Țara victorioasă, eliberată de dușmani, aclamă simbolurile orașelor recîștigate. În litere de aur strălucește peste tot numele papei-conducător de oști, blazonul familiei sale. Stindardele fluturînde, îmbrăcămintea de brocard, podoabele scînteietoare amplifică bucuria mulțimilor, o bucurie care încîntă privirea, scaldă toate inimile într-o mare de fericire și izbucnește repetat în aclamații: Iuliu și Rovere!

Omul a cărui glorie luminează toată Italia zace pe patul de moarte, după ferestrele acoperite de perdele ale palatului Vaticanului de dincolo de Tibru. Ceasurile îi sînt numărate. Iuliu simte apropierea morții, mintea sa activă, care pune ordine în toate treburile, stîrnește și acum admirația celor apropiați. Cardinalilor le ține o cuvîntare de adio în limba latină, maestrului de ceremonii îi dictează dorințele sale privind înmormîntarea, notarului testamentul. Dispune, printre altele, ca Michelangelo să termine monumentul funerar. Sînt destinați acestui scop 13.000 de ducați.

La 21 februarie 1513 se răspîndește prin Roma vestea că papa Iuliu al II-lea a murit. Rafael, profund zguduit, declară că nu va mai putea pune mîna pe pensulă. Michelangelo, care suferise atît de cumplit de pe urma mîniei clocotitoare a acestui om violent, care se văzuse de atîtea ori neînțeles și disprețuit în cele mai frumoase năzuințe ale sale, care și-a măcinat nervii în muncă chinuitoare, în lupta inutilă cu intriganții pe care uneori cel puternic a fost dispus să-i asculte — Michelangelo resimte moartea papei ca pe o mare pierdere și-i păstrează și dincolo de mormînt credință și atașament. Va trebui să opună rezistență, cînd plin de revoltă fățișă, cînd pe ascuns, presiunilor a doi papi, care-i solicitau serviciile pentru alte lucrări, ca să poată continua munca, în conformitate cu contractul și cu propriul său angajament, la mormîntul lui Iuliu. Ceea ce pînă la urmă va sluji amintirii papei în biserica San Pietro in Vincoli nu mai este decît o mică parte din mausoleul atît de grandios conceput. Căci planul s-a redus la trei statui, opere ale lui Michelangelo: *Lea* și *Rahel* (simbolizînd *Viața activă și cea contemplativă*) și, între ele, figura teribilă a lui *Moise*. În această reprezentare a regelui sacerdot și a legiuitorului poporului iudeu apare însă mai fidel caracterul lui Iuliu decît în orice portret pictat după natură.

Noi pictorii nu ocupăm un rang atît de umil, încît să nu fim în stare să dăm dovezi de bunăvoinţă, chiar şi regilor.

Antonio Palomino (1653—1726)

Lanţul de aur prin care principii acordau pictorilor lor de curte rangul de „camerier" aducea împreună cu respectiva cinstire şi povara unei funcţii. Faptul că ducele de Burgundia îşi trimitea pictorul de curte, pe Jan van Eyck, în căutare de logodnice, cu sarcina de a-i executa portretele prinţeselor alese, că regele Filip al IV-lea îl trimetea înaintea sa pe Velázquez, mareşalul curţii, în calitate de însărcinat cu încartiruirea, pînă ce, datorită unor asemenea eforturi, pictorul a decedat, ne face să resimţim azi toate acestea drept umilitoare. Pe atunci nimeni nu putea bănui că acei prinţi care-l onorau pe Rubens, Van Dyck, Teniers cu lanţuri de aur vor trece în nemurire mai mult datorită gloriei acestor pictori decît a meritelor proprii.

Cînd, în noiembrie 1662, arhiducele Leopold Wilhelm al Austriei, transportat de la Strassburg la Viena, zăcea pe catafalc la vîrsta de numai 49 de ani, Nicolaus Avancinus, capelanul curţii, începea să scrie biografia decedatului. Va fi o apoteoză a virtuosului principe, care fusese încă din copilărie favoritul societăţii de la curtea imperială. Toţi îi ziceau înger, din cauza marii sale modestii. Pe cele 310 pagini ale monumentului literar, care apare în 1665 la Antwerpen, în limba latină, meritele lui Leopold Wilhelm sînt din plin recunoscute, cu pompa supraîncărcată a gustului baroc al epocii. El trebuie să rămînă în amintirea posterităţii sub aspect întreit: ca model de principe, ca general curajos şi ca episcop pios.

Istoria decide însă cu totul altfel decît şi-o închipuie contemporanii. Faptul că acest al doilea fiu al împăratului Ferdinand al II-lea este uns încă de la vîrsta de 11 ani episcop de Strassburg şi Passau şi curînd după aceea şi de Halberstadt şi Olmütz (Olomouc) este pentru posteritate cu totul şi cu totul lipsit de importanţă. Faptul că

în dificila fază finală a războiului de treizeci de ani Leopold Wilhelm preia comanda supremă a armatei imperiale fiind generalissim la numai 25 de ani, nu este ceva ieşit din comun. Au existat înaintea lui, şi după el, generali cu mai mari succese la aceeaşi vîrstă. Arhiducele se bate ani de-a rîndul cu suedezii, fără a ţine seama de trupul său firav, învinge deseori şi este tot atît de frecvent învins. Cei zece ani de regenţă în Ţările de Jos spaniole pot fi şi ei consideraţi orice altceva decît o domnie paşnică: ele constituie o luptă neîncetată împotriva Franţei, o luptă plină de succese şi insuccese. Toate acestea au fost consemnate de istoriografie cu destulă indiferenţă. Ea a păstrat totuşi cu litere de aur numele lui Leopold Wilhelm, de dragul unei pasiuni care nu i s-a părut demnă de consemnat biografului său. Acest arhiduce habsburgic se bucură azi de renumele de a fi fost unul din cei mai receptivi colecţionari de artă ai tuturor vremurilor. Iar dacă Viena are astăzi o pinacotecă de maximă importanţă, faptul se datorează în primul rînd lui Leopold Wilhelm.

Obligaţiile profesionale şi aptitudinile acestui om erau cu totul divergente. Ne putem convinge de aceasta citindu-l pe Joachim von Sandrart, pictor german şi biograf al artiştilor din nord, care relatează despre arhiduce lucruri trăite chiar de el. În 1646 Leopold Wilhelm a plecat de la cartierul general al armatei sale, ducîndu-se la München, patria mamei şi a bunicii sale; aici, în cabinetul de artă al reşedinţei arhiducale, descoperi un tablou al lui Sandrart, de la care mai avea o pictură. Ceea ce vede aici îl entuziasmează în asemenea măsură, încît o porneşte imediat către Ingolstadt ca să-l cunoască personal pe pictor, care locuieşte în apropiere, pe moşia sa de la Stockau. Principele rămîne la el mai multe ore. Datoria îl cheamă apoi pe general la Augsburg. Îl ia cu el şi pe pictor, căci în drum i se mai poate face o vizită artistică contelui palatin Philipp Wilhelm la Neuburg, unde pot fi admirate în biserica iezuiţilor trei tablouri de altar de Rubens.

 Contele palatin are în cabinetul său de artă o

pictură a lui Sandrart, un *Arhimede*. Leopold Wilhelm este atît de încîntat de tablou, încît contele palatin se simte obligat să-i dăruiască arhiducelui opera. Însă gestul se cere răsplătit şi Leopold Wilhelm trebuie să-i promită în schimb că-i va cruţa teritoriul de trecerea trupelor sale. Promisiunea se face bucuros, deoarece tabloul merită aceasta, chiar dacă va trebui să-şi regrupeze regimentele.

Pasiunea de colecţionar de artă o aveau în sînge mulţi habsburgi; s-a manifestat şi la împăratul Maximilian I, care i-a plătit lui Albrecht Dürer o rentă viageră. O regăsim la nepotul lui Maximilian, împăratul Carol Quintul, admirator al lui Tiţian. Mătuşa împăratului, regenta Margareta, poseda o mult admirată galerie la Bruxelles. Strănepotul de unchi al lui Carol, împăratul Rudolf al II-lea, a neglijat din cauza pasiunii pentru artă problemele de stat. Arhiducele Ferdinand al Tirolului, care a luat ca soţie o femeie frumoasă de origine burgheză, Philippine Welser, şi-a găsit alinarea după moartea acesteia în splendida sa colecţie de artă din castelul Ambras. Habsburgul spaniol Filip al II-lea i-a admirat pe Tiţian şi Hieronymus Bosch. La curtea nepotului său, Filip al IV-lea, a strălucit Velázquez ca pictor de curte, iar Rubens era un oaspete sărbătorit.

La Leopold Wilhelm însă dragostea pentru artă s-a dezvoltat pînă la cel mai înalt nivel de cunoaştere. El colecţionează pînze de maeştri vechi şi acordă comenzi unui mare număr de artişti din timpul lui. Îşi cheltuieşte întreaga avere, un milion de guldeni de aur, pentru a-şi constitui galeria, făcînd şi datorii pentru artă. Încă în anii tinereţii cumpără de la Veneţia o madonă a lui Giovanni Bellini; în oraşul lagunelor principele angajează chiar un pictor de curte, pe Joachim Knobler, însărcinat ani de zile să-i achiziţioneze opere de artă. Mai tîrziu, ca guvernator al Ţărilor de Jos (1647-1656), face ca reşedinţa sa din Bruxelles să devină renumită prin colecţia sa de pictură, invitîndu-l la curtea sa pe pictorul

David Teniers cel Tînăr. Acesta poate fi considerat primul director de pinacotecă din lume.

Colaborarea acestor doi entuziaşti ai artei, mecena şi pictorul, n-a durat decît cîţiva ani, efectele ci s-au făcut însă simţite şi peste secole. Cînd Leopold Wilhelm a renunţat la regenţă pentru a se întoarce la Viena, el şi-a luat colecţia cu sine; Teniers a rămas ca pictor de curte la succesorul său. Dar în conştiinţa posterităţii galeria de la Bruxelles continuă să trăiască neschimbată, ca şi cum nici nu i s-ar putea întîmpla ceea ce pînă la urmă este sortit oricărei galerii, chiar dacă creează impresia că a fost constituită pentru a dura mai multe secole.

Căci David Teniers a eternizat realizarea protectorului său şi, odată cu aceasta, sfera sa proprie de activitate într-o serie de interioare care cu greu ar fi putut avea mai multă putere de sugestie, chiar dacă pictorul s-ar fi putut servi de tehnica fotografiei moderne în culori. Efectul pe care o exercită asupra privitorului o asemenea „galerie pictată" este asemănător cu cel pe care ţi-l poate oferi „teatrul în teatru": arta în artă nu prea este privită ca o artă serioasă. Este ceva artificial în acest joc, oricît de desăvîrşită ar fi măiestria pe care o presupune realizarea ei.

Dintre „galeriile pictate" ale lui Teniers, existente şi azi la Viena (2), Bruxelles, München (4) şi Madrid, exemplarul din galeria de pictură de la Viena este cel mai cunoscut. Cataloage vechi mai vorbesc şi de altele similare, care probabil s-au pierdut. Tabloul de la Viena este cel mai mare în acest gen şi prezintă pe o pînză de 123 cm înălţime şi 163 cm lăţime o colecţie de 50 de tablouri; pentru a le vedea, arhiducele a venit la directorul său de galerie. Mai sînt prezente şi alte cîteva persoane în ţinută de curte, iar primul plan este animat de doi căţei care se joacă.

Datorită surprinzătoarei fidelităţi a redării, majoritatea picturilor „reproduse" în acest tablou pot fi lesne identificate. Treizeci din aceste cincizeci de tablouri au putut fi recunoscute cu certitudine în pinacoteca imperială în 1893, cînd

Theodor von Frimmel a trecut la verificarea acesteia. Întîlnim în „galeria pictată" 12 lucrări de Tițian, 7 de Palma Vecchio, 4 de Paolo Veronese, 2 (3?) de Giorgione, 2 de Tintoretto, 2 de Bassano. Dintre 46 de picturi identificabile, 45 sînt realizate de italieni și una singură de un neerlandez, Paul Bril.

De ce oare l-a pus arhiducele cunoscător de artă pe pictorul său de curte să întreprindă un asemenea joc laborios și de ce l-a lăsat să repete experimentul de vreo douăsprezece ori, mereu în altă variantă? Scopul este ușor de intuit: el a dăruit „galeriile pictate" unor prieteni, pentru ca aceștia să păstreze în amintire frumoasa colecție de tablouri a lui Leopold Wilhelm. Teniers a pictat prin urmare adevărate „cataloage".

Se poate afirma cu certitudine că aceste tablouri nu erau totuși cópii „fidele" ale interioarelor galeriei. Teniers nu a respectat raporturile de mărime existente între tablouri. El a modificat în mai multe rînduri arbitrar dimensiunile, în conformitate cu necesitățile compoziției sale. Astfel, într-o variantă, *Madona cu cireșele* a lui Tițian are o înălțime mai mare decît în alta, iar *Cristos la 12 ani în templu* al lui Ribera trebuie să se mulțumească cu înălțimea Madonei cu cireșele, deși originalul este considerabil mai înalt decît tabloul lui Tițian. Uneori pot fi făcute observații și mai suprinzătoare. Pe una din galeriile pictate de la München două picturi foarte cunoscute sînt redate invers, ca niște imagini văzute în oglindă. Este vorba de tabloul lui Tintoretto *Moșneagul și nepotul* și de *Trei filozofi* al lui Giorgione. Este imposibil ca aceasta să fi fost o eroare comisă de Teniers, foarte exact și meticulos în execuția acestor copii miniaturale, ci trebuie mai degrabă să considerăm că a făcut-o în glumă, pe tabloul de la Viena cei *Trei filozofi* fiind copiați corect ca poziție. Șugubățul a vrut doar să vadă dacă lumea observă inversiunea. Treaba a fost, se pare, chiar și pentru el un joc de virtuozitate.

Firește, picturile originale n-au fost violentate prin modificarea arbitrară, în cópii, a proporțiilor lor. Abia 66 de ani mai tîrziu, sub împăratul Carol al IV-lea, cînd valoroasa culegere a fost reunită în Stallburgul vienez, originalele înseși au trebuit să sufere o asemenea uniformizare a formatelor lor. Ele au fost „croite" și ajustate în funcție de spațiul disponibil de pe pereți. O asemenea barbarie n-ar fi fost niciodată posibilă sub arhiducele Leopold Wilhelm și directorul său de galerie.

Valoarea galeriilor pictate de Teniers este astăzi, din diferite considerente, mult mai mare decît era pe vremuri pentru prietenii lui Leopold Wilhelm. Găsim în aceste documente nu numai confirmarea parțială a inventarului fostei colecții de la Bruxelles, ci și o serie de „mandate" pentru urmărirea picturilor pierdute între timp. Ele constituie instrumente neprețuite pentru cercetătorii istoriei artei în veșnică căutare de capodopere dispărute. Unul dintre aceste „mandate" a dus la găsirea tabloului *Diana și Acteon* al lui Tițian (rîndul de sus, extrema dreaptă), care inițial aparținuse probabil regelui Filip al II-lea al Spaniei, a călătorit apoi cu galeria lui Leopold Wilhelm la Viena și a rămas acolo pînă în timpul domniei lui Carol al VI-lea, ajungînd pînă la urmă, via Franța, în colecția Earl Brownlow din Anglia.

Din studiile prealabile, păstrate încă, se vede cu cîtă conștiinciozitate elabora Teniers compoziția galeriilor sale pictate. El a copiat întîi separat, la un format redus, mai toate tablourile din Galerie și a construit din aceste cópii modele ale „simezelor" sale, pe care le-a așezat apoi în diferite poziții față de lumină. Astfel putea studia cu exactitate cum se modifică tonul local scufundat în umbră, ceea ce amplifică iluzia de profunzime spațială a interioarelor sale. Copiile ajutătoare nu erau însă nici ele o muncă fără folos. Ele au slujit ca model pentru gravuri în cupru, pe care le difuza fie strînse în albume, fie ca foi volante, prin fratele său, pictorul și negustorul de tablouri Abraham Teniers din Antwerpen. Opera gravată

a atins 229 foi și a apărut în patru versiuni, cu text olandez, francez, spaniol și latin.

Un alt tablou al lui Teniers, înrudit cu aceste studii preliminare, a slujit și el eforturilor de cercetare și identificare în artă. Muzeul din Berlin reușise să achiziționeze în 1881, din galeria Schönborn de la Viena, un mare tablou de Rubens: *Neptun și Amfitrite*. Acest tablou, care a pierit în incendiul turnului antiaerian la Berlin în 1945, era una din operele sale de tinerețe, puțin cunoscută și destul de problematică. Criticii îl suspectau aproape unanim, declarîndu-l un fals din secolul al XVIII-lea. Direcția muzeului a reușit însă să infirme repede aceste bănuieli. În depozitul muzeului a fost descoperită o copie fidelă datorată lui Teniers, dovedind într-o manieră incontestabilă paternitatea lui Rubens.

Chiar și o privire fugară asupra galeriilor pictate ale lui Teniers ne arată că aici predominau maeștrii italieni. Am văzut chiar și în tabloul de la Viena o mulțime de italieni și un singur neerlandez. În celelalte, situația este aproape identică. Trebuie oare conchis că Leopold Wilhelm manifesta preferință numai pentru italieni? Cînd în 1661 i-a lăsat prin testament nepotului său, tînărul împărat Leopold I, tablourile sale, între acestea existau 517 picturi italiene dar nu mai puțin de 880 neerlandeze și germane, constituind la un loc o galerie respectabilă de 1397 tablouri. Iar pictorii Nordului erau reprezentați printr-un portret de Van Eyck, două panouri de Geertgen tot Sint Jans, două lucrări ale lui Memling și opere de Rogier van der Weyden, Hugo van der Goes, Quinten Massys, Hieronymus Bosch, Lucas van Leyden precum și cele mai frumoase tablouri ale lui Pieter Bruegel și, în sfîrșit, un număr de opere ale lui Rubens și Van Dyck. Simpla enumerare a acestor nume de maeștri trădează cîte ceva despre înțelegerea pentru artă a acestui colecționar. Arhiducele dăruia galeriile pictate admiratorilor principalelor opere italiene aflate în posesia sa. Preferință sa era însă egală pentru nord și pentru sud, pentru maeștrii trecutului și pentru cei contemporani.

O creștere importantă a înregistrat galeria lui Leopold Wilhelm prin achiziții făcute în Anglia. A intrat, licitînd la diferite acțiuni, în posesia aproape întregii colecții a ducelui de Buckingham și a unor piese de valoare din galeria regelui Carol I Stuart, precum și a unui număr de picturi ale lui Tițian, a unei pînze de Andrea del Sarto, două de Guido Reni, un portret de Holbein, trei tablouri de Rubens și multe altele.

Posedînd aceste comori, Curtea de la Bruxelles se putea mîndri fără îndoială cu cea mai bogată și mai aleasă galerie cunoscută vreodată la nord de Alpi. Căci și cei mai buni artiști în viață erau reprezentați cu lucrări importante.

Cît de lipsit de prejudecăți era ducele și în ce măsură se lăsa condus numai de simțul valorii, o demonstrează posesia unui tablou al lui Jordaens, care trecuse la comunitatea reformată și era considerat, în consecință, eretic. Pe Leopold Wilhelm nu l-a stingherit însă acest lucru. Arta îi era mai apropiată decît disputele politico-religioase ale zilei.

Cînd după 17 ani de zbucium, secătuit de bolile pe care le aduce cu sine viața de campanie și aproape surd, a vrut în sfîrșit să se consacre înclinațiilor sale adevărate, a murit fratele său, împăratul Ferdinand al III-lea (1657). I s-a oferit coroana de împărat. A refuzat-o însă, ca să poată rămîne lîngă tablourile sale. Soarta i-a mai hărăzit cinci ani de boală grea pe care a suportat-o cu stoicism.

Acest mecena rafinat își datorează renumele artei. Biograful său a subapreciat cu totul acest merit. Dar Leopold Wilhelm a avut, probabil, o părere mai justă cu privire la propria sa persoană.

Papa Urban al VIII-lea, (Barberini) știa, de asemenea, foarte bine că arta poate conferi nemurire protectorilor ei. I-a adresat sculptorului și arhitectului său Lorenzo Bernini următoarele cuvinte memorabile: „Este o mare șansă pentru *Cavaliere* să-l vadă papă pe cardinalul Maffeo Barberini, dar nemăsurat mai mare este bucuria noastră că Il Cavaliere Bernini trăiește în pontificatul nostru".

7

Flora, copilul găsit

Controversele între oamenii de ştiinţă sînt în general cunoscute numai de cercul restrîns al specialiştilor. Există însă litigii ştiinţifice care ajung să intereseze un public mai larg, chiar dacă profanul nu prea poate lua poziţie faţă de problema ca atare. În chestiunile privind arta poate fi vorba de pildă de achiziţionarea unei opere scumpe cu mijloace publice. În asemenea cazuri se pune problema dacă cheltuiala mare este justificată. Contribuabilul este, firește, îndreptăţit să afle dacă lumea specialiştilor aprobă plănuita achiziţie. Achiziţionarea unei opere de artă, mai ales dacă s-a stabilit cu certitudine că aparţine unui mare maestru, reprezintă totdeauna o bună investiţie de capital, aceasta o ştie socotitorul lucid din numeroase exemple, deoarece un obiect rar are valoare durabilă stabilă şi atrage vizitatori cu mari posibilităţi de cumpărare. S-ar putea estima eventual cîţi străini atrage anual la Paris numai *Mona Lisa.*

Acestea sînt însă calcule pe care omul care răspunde pentru colecţiile de artă ale unui oraş sau ale unui stat nu şi le face. El nu are obligaţia să se identifice cu gustul întîmplător al publicului. Cînd portretul lui Nofretete a fost achiziţionat de Muzeul egiptean din Berlin, cu siguranţă că nici un cunoscător în materie n-a putut să prevadă admiraţia idolatrizantă ce avea să stîrnească acest bust;

egiptologii dau o prețuire mai înaltă altor sculpturi ale țării de pe Nil decît acestui chip al unei regine ultrarafinate. Istoricul de artă al secolului nostru care face achiziții pentru o galerie caută piese care sînt demult recunoscute, sau poartă evident semnul mîinilor unui maestru. Aici se află pe un teren alunecos, deoarece pe lîngă toate expertizele existente el trebuie în ultimă instanță să fie propriul său expert. El se poate bizui numai pe ochii și pe cunoștințele sale.

Acum aproape 50 de ani lumea artelor a fost cuprinsă de o extremă agitație provocată de un caz ce părea să amenințe atunci autoritatea unui om, considerat drept unul dintre cei mai prestigioși cunoscători ai artei din occident. Era vorba de Wilhelm von Bode, directorul general al muzeelor din Prusia, admirat și temut în multe țări ca genial descoperitor de comori de artă. El achiziționase atunci un bust de ceară acoperit de elogii pentru început, apoi contestat, în cele din urmă prețuit, și astăzi aproape uitat, deși pe nedrept. El face parte din comorile de artă care au scăpat de distrugere la Berlin.

Frumusețea poartă o semnificație tainică! Descifrează-i surîsul! Căci așa ne apare ceea ce-i sfînt, nepieritor.

Hölderlin

Februarie 1909 le aduce berlinezilor vizita regelui Edward. Monarhii apar alături în caleașcă deschisă. Înaltul oaspete poartă uniforma de general prusac, împăratul cea de amiral englez — politețea regilor.

Parada de primăvară fascinează ca întotdeauna; în fața caselor pavoazate cu steaguri, între șiruri de oameni trec regimentele în uniforme strălucitoare, în coloane nesfîrșite. Vara cu săptămînile de vacanță pe plajele de la Norderney sau de pe insula Rügen este aproape dată uitării. Teatrele capitalei se pregătesc febril pentru marile premiere. Muzeele sînt pline.

Muzeul Kaiser Friedrich a expus în septembrie, în fața a numeroși invitați, o nouă achiziție importantă: *Flora* de Leonardo da Vinci. Berlinezii au făcut timp de mai multe săptămîni pelerinaj la această statuie. S-au înghesuit în jurul vitrinei de sticlă și au admirat frumusețea acestei sculpturi de ceară, veche de patru sute de ani, după cum o vor omagia mai tîrziu pe *Nofretete*, în fața căreia vor așeza cu exaltare flori. Acum e rîndul Florei.

Dar iată că, dintr-o dată, în ultima săptămînă a lui octombrie, sosește o veste de la Londra, aproape de necrezut: că mult lăudatul bust al lui Leonardo e un fals. Mai precis, că ar fi opera unui sculptor englez de la jumătatea secolului trecut, și că specialiștii berlinezi s-au lăsat păcăliți.

Cine este răspunzător, cine s-a lăsat tras pe sfoară și a aruncat pe fereastră o sumă enormă de bani publici — 160.000 mărci — pentru un boț de ceară de treizeci de livre? Statuia a fost cumpărată de Bode, directorul general al muzeelor regale. Ce crede el? Și oare unde se află?

Un om cu sarcini atît de multiple trebuie să aibă o sută de ochi, asemena miticului Argus. El trebuie să fie la Paris cînd Charles Sedelmeyer îl oferă spre vînzare pe *Daniel* al lui Rembrandt, la Londra ca să asiste la aucțiunea de la Christie, sau la Roma, ca să trateze cu familia Borghese.

Consilierul secret Bode primește — tocmai la Florența — telegrama cu vestea cea rea. Pleacă imediat la Berlin.

Principalele ziare engleze și toate gazetele germane au început să se ocupe de acest caz. O fac cu zel, căci chiar dacă consilierul secret Bode se bucură de bunăvoința împăratului, în cazul că s-a înșelat se vor găsi destui oameni atît în Aglia, cît și în Germania, care să fie satisfăcuți de blamul căzut asupra directorului muzeului ca și asupra Kaizerului.

În fața Florei din muzeul Kaiser Wilhelm se înghesuie acum și mai mulți vizitatori decît înainte. Bustul de mărime aproape naturală se

află într-o vitrină de sticlă înconjurată din toate părţile de curioşi. Fiecare cunoscător ştie că această operă de sculptură trebuie privită din toate părţile ca să-şi dezvăluie întreaga frumuseţe. Este un tors: patru secole — sau poate numai 60 de ani? — au deteriorat considerabil această nobilă creaţie zămislită din cel mai sensibil din toate materialele utilizate în sculptură. Ambele antebraţe lipsesc; ne-a parvenit numai o mînă ruptă, dreapta, care se păstrează separat.

Un tors, dar ce tors!

Din veşmîntul prins uşor, care cade de pe umărul stîng peste braţ, acoperind în rest numai pe jumătate spatele şi trupul, apar liber umărul drept, sînul şi gîtul şi oferă ochiului imaginea unei frumuseţi divine, cum poate n-a mai reuşit să înfăţişeze nici un maestru de la Praxiteles încoace. Capul splendid, încadrat de părul pictural aranjat, cu cărare la mijloc, este întors şi se apleacă graţios şi uşor spre dreapta, realizînd un încîntător echilibru ritmic cu mişcarea braţului drept. Încununarea acestei opere nobile este însă chipul, care poate concura tot ce a fost creat de marii eleni. Căci chiar dacă prin armonia liniilor sale ar putea fi considerată grecească, sub un aspect ea este mult diferită, şi anume în spiritualizarea sa printr-un zîmbet pe care-l cunoaştem atît de bine, un surîs care-i aparţine unui singur maestru, oricît i-am căuta asemănare în toată lumea.

Este surîsul Monei Lisa.

Se afirmă însă că acest bust ar fi un fals. Relatările ziarelor prezintă o descriere verosimilă în anumite privinţe, destul de contradictorie în lucrurile de amănunt şi indubitabil eronată în ce priveşte esenţa.

Un agent de licitaţie din Southampton, Charles Cooksey, a comunicat, la 23 octombrie, printr-o scrisoare adresată ziarului „Times", că a văzut bustul în casa sculptorului englez Richard Cockle Lucas, a cărui operă ar fi de fapt această sculptură. El numeşte martori încă în viaţă care
181 ar fi dispuşi să confirme sub jurămînt spusele

sale, martori cu greutate și anume pe domnul A.D.Lucas, în vîrstă de 81 ani, fiul sculptorului de care e vorba, și prietenul acestuia din urmă, domnul Thomas Whitburn.

Cooksey relatează: În primăvara anului 1846, Richard C. Lucas a făcut cunoștință, prin intermediul unui oarecare căpitan Berdmore, cu un negustor de obiecte de artă pe nume W. Buchanan. Acesta i-a făcut o vizită, aducînd cu el un tablou, o pictură foarte valoroasă, veche de cîteva secole. Tabloul reprezenta, de la mijloc în sus, o femeie frumoasă, aproape dezbrăcată, care, cu flori în păr și flori în mîna dreaptă, îi zîmbește încîntător privitorului. Pictura mai există și azi, se află la Basildon Park, și este considerată opera unui elev al lui Leonardo. Dealtfel, pe atunci d. Buchanan o mai considera o operă autentică a lui Leonardo.

„N-ați putea — îl întrebă el pe sculptorul Lucas — să redați tema acestui tablou într-o statuie de ceară? Cred că i-aș putea găsi un bun cumpărător."

D. Lucas a acceptat comanda.

„Nu pot însă — continuă Buchanan — să vă las prea mult timp tabloul original în atelier. Trebuie să-l iau curînd înapoi."

Richard Lucas răspunse că în acest caz va trebui să facă o copie; fiul său ar putea prelua această sarcină.

După un timp Buchanan veni din nou și luă tabloul înapoi. Bustul i-l lăsă însă sculptorului. Se părea că nu se mai interesează de el. Sau, după cum se exprima Cooksey: „Nu era în situația de a-și aduce contribuția la afacere."

Ca motiv pentru răzgîndirea d-lui Buchanan se invocă faptul că a plecat curînd după aceasta în străinătate. Înainte de plecare, la 4 iulie 1846, mai apucase să ducă tabloul la o licitație, unde acesta a fost adjudecat doamnei Morrison din Basildon Park.

După prima dezvăluire din „Times" începe și restul presei să se intereseze de acest caz. Caută să afle mai multe amănunte și li se adresează

martorilor numiți de Cooksey, în primul rînd d-lui A.D.Lucas, care copiase tabloul cu „Flora".

„Dl. A.D.Lucas — relatează «Daily Mail» — declară nu numai că este vorba de opera tatălui său, ci afirmă cu toată tăria că el însuși, pe atunci un tînăr de 18 ani, l-a ajutat la această lucrare, pregătindu-i materialul pentru turnare și pictînd el însuși florile din păr."

O săptămînă mai tîrziu același ziar scrie: „Într-adevăr, dl. A.D.Lucas își amintește precis că a trebuit să modeleze el însuși florile și că a fost nevoit să le mai comprime, deoarece cozile lungi din tablou nu puteau fi redate în ceară."

D. Whitburn, prietenul fiului, confirmă: „Vă asigur în modul cel mai serios că am văzut cu diferite prilejuri unul lîngă altul tabloul și bustul în atelierul d-lui Lucas și că mi-a explicat împrejurările în care a primit această comandă, care erau de natură să mi se întipărească în memorie." Peste cîteva zile Whitburn își formulează afirmațiile și mai categoric: „L-am cunoscut pe dl. R.C. Lucas în 1846, în British Museum... Mi-amintesc foarte exact că a modelat bustul de ceară după presupusul tablou al lui Leonardo da Vinci."

O anume împrejurare pare a pune sub semnul întrebării argumentarea lui Cooksey. I se atrage atenția asupra ei. Bustul pare foarte vechi, în orice caz mai vechi de 63 de ani. Nu lipsa brațelor, ci starea suprafeței materialului dovedește aceasta. Dar iată că dl. Cooksey are pentru obiecția menționată o explicație plauzibilă: „Fenomenele de îmbătrînire a bustului, precum și lipsa antebrațelor se explică prin aceea că bustul a stat timp de ani de zile într-o grădină, fiind expus intemperiilor."

Restauratorul Felix Joubert obiectează însă arătînd că o statuie de ceară nu putea în nici un chip să fie astfel păstrată în Anglia fără să sufere avarii mult mai grave. Dl. Cooksey își aduce repede aminte că ar fi văzut bustul sub un umbrar unde putea fi suficient de bine protejat împotriva distrugerii totale. Dl. A.D. Lucas confirmă că *Flora*

ar fi fost depusă într-o clădire anexă, unde se aflau modelele și lucrările mai mari ale tatălui său. În sfîrșit se ia un interviu și unei slujnice. Aceasta declară: „Bustul sătea în colțul unui fel de pasaj care lega biblioteca cu sala de biliard, pasaj acoperit, dar deschis lateral. Bustul era ferit numai din spate și de sus; era expus efectului distrugător al căldurii și prafului, umezelii și înghețului."

Iată o întreagă armată de martori și un lanț de dovezi: tabloul ca model; copia lui A.D.Lucas; prietenul care l-a văzut lucrînd pe sculptor; fiul care-l ajută; efectul distrugător al climei engleze... Nu este suficient?

Ei bine, dacă se mai îndoiește cineva, apoi dl. Cooksey, care pare a fi un om cu foarte multe relații, vrea să-l convingă printr-un indiciu zdrobitor. El pune la dispoziția revistei „Illustrated London News" o fotografie din albumul sculptorului Richard C. Lucas. Această fotografie este într-adevăr foarte ciudată. Ea trebuie examinată temeinic. O arată pe *Flora* cu fața întoarsă pe jumătate spre stînga, astfel încît partea superioară a corpului se oferă privirii complet din față. Însă din formele sale splendide nu se poate vedea nimic. Dinspre umăr, peste bust este drapat un material textil, care vrea să sugereze un veșmînt. În acest scop a fost însă luată prima cîrpă care stătea la îndemînă, poate o basma veche sau o față de masă ieftină din stambă imprimată cu margini în zigzag și cu flori presărate într-un desen cu puncte. Ce să caute aici această zdreanță urîtă?

Fotografia mai oferă însă o ghicitoare: această Floră are două mîini, în timp ce în Muzeul de la Berlin se păstrează doar o singură mînă. Una, mîna dreaptă, este așezată exact cum o arată tabloul. Ea ține, chiar dacă nu flori, totuși cîteva biete rămurele din cel mai apropiat boschet din grădină. Dar cu această mînă ceva nu este în regulă. Nu numai faptul că pretinde a ține cu degetul mare și arătătorul marginea basmalei, mișcare inexistentă în tablou. Ceea ce intrigă

și mai mult este că tocmai încheietura a fost mascată de cîteva frunze naturale, exact peste locul unde azi apare ruptura pe mîna de ceară. Cu cealaltă mînă, cea stîngă, — și aceasta cea de a treia enigmă — lucrurile nu sînt chiar deloc în regulă. Căci această mînă, chiar dacă poziția ei se apropie întrucîtva de cea firească de pe tablou, este mai mare, mai grosolană.

Se creează de-a dreptul impresia că prin perdeaua folosită ca fundal pentru bust a fost vîrîtă mîna unui om viu în tablou. O mînă nu prea fină. Proporția nefirească sare în mod neplăcut în ochi. Aceste două mîini sînt surori foarte inegale.

Ce să însemne toate acestea? Dl. Cooksey nu dă nici o explicație. Dar mai dispune de un ultim atu. Martorul său principal, A.D. Lucas, fiul sculptorului, declară că tatăl său punea de obicei resturi de țesături în interiorul unor statui de ceară mai mari. Să se verifice bine și *Flora* în acest sens. Probabil că se vor găsi asemenea resturi și în ea.

Bode a sosit între timp la Berlin. Nu se poate angaja pe calea unei polemici de presă; acest caz trebuie să-l rezolve specialiștii. Bode își publică cercetările de analiză stilistică în „Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlung", publicație științifică oficială de istoria artei. El operează pentru început cu metodele istoriei artei. Nu bustul a fost creat după o pictură, susține Bode, ci acest bust a determinat crearea unui șir întreg de opere de artă care pot fi explicate numai pornindu-se de la el. Chiar și tabloul pe care dl. Buchanan l-a vîndut doamnei Morrison este mai slab decît sculptura-model.

„Această publicație — scrie el mai tîrziu în memoriile sale — a provocat în Anglia o furtună de proteste. Campania pornită împotriva mea nu era chiar atît de greu de înțeles, deoarece majoritatea criticilor de artă englezi, mult prea legați de negoțul cu obiecte de artă, doreau să mă elimine de pe piața engleză de artă și să mă discrediteze complet în cercurile de colecționari din Anglia și Statele Unite."

A fost dat uitării entuziasmul cronicarului artistic al ziarului „Times", care deplînsese faptul că această *work of great beauty* le-a fost luată de sub nas de către neamț. Falanga împotriva lui Bode este condusă de un funcționar de muzeu, Sidney Colvyn. Aceasta nu-l afectează sensibil. Faptul însă că pînă și propriii săi compatrioți îl părăsesc — la asta într-adevăr nu se așteptase. Iar oamenii de știință germani?

Cînd bustul Florei a fost achiziționat în iulie 1909 pentru Berlin, cei trei membri ai comisiei de experți, cercetători de prestigiu, votaseră pentru achiziție și declaraseră în scris — ceea ce nu se obișnuia în general — că *Flora* constituie cea mai remarcabilă achiziție a colecțiilor germane în acea epocă. Acum toți tăceau jenați.

Și ceilalți colegi? Bode simte cum se retrage unul cîte unul, acum, cînd este vorba de a lua poziție. Se face un gol în jurul său. Foarte puțini rămîn pe post și-și apără în continuare cu hotărîre convingerea științifică: Gronau, Koetschau, Posse, domnișoara dr. Schottmüller... Este un grup mic de oameni integri. Abia acum își dă limpede seama de cît de puțină simpatie se bucură. Succesele sale îi incomodează pe colegi.

Bode are acum 63 de ani. În urmă-i are o viață de muncă fără preget pentru artă. Tatăl său voise să-l facă jurist. Fiul devine magistrat stagiar, dar nimic nu-l poate reține la tribunalul din Braunschweig. Tainica sa iubire le aparține maeștrilor de odinioară.

Cotrobăie prin toate muzeele din vestul Germaniei, leagă prietenii cu colecționari și cutreieră Olanda. Nu-i scapă o galerie. Cînd, la vîrsta de 23 de ani, intră iar la universitate ca să studieze istoria artei, era deja pe jumătate specialist, căruia nici un confrate nu-i mai putea oferi prea mult.

Cu aceeași îndîrjire cu care învinge durerile de cap chinuitoare, migrenele intermitente care-l torturează încă din copilărie, își însușește în cursul călătoriilor prin Germania și Europa, de la Petersburg pînă la Madrid și Neapole, cele mai temeinice și cuprinzătoare cunoștințe despre sti-

lurile artistice şi particularităţile maeştrilor. Explorează cele mai ascunse unghere ale depozitelor, investighează compară, cercetează, notează. Urmăreşte comerţul cu obiecte de artă, ale cărui metode şi tertipuri le învaţă curînd.

La 37 de ani intră în serviciul pinacotecilor din Berlin. Au fost ani de deziluzii şi de lupte grele, pînă la urmă însă şi ani de foarte mari succese. Îşi aminteşte de prima achiziţie mai importantă pentru Berlin. A reuşit, tocmindu-se, să obţină la Florenţa *Şcoala zeului Pan* de Signorelli, care-i fusese oferită iniţial pentru 200.000 franci, cu numai 60.000 franci. Era în ianuarie 1873. A venit apoi rîndul acelui minunat condotier grăsan *Alessandro del Borro*, atribuit pe atunci lui Velázquez. Şi acesta se află acum la Berlin. Iată apoi achiziţionarea, la Paris, a lui *Daniel* de Rembrandt, a *Violoncelistei*, care i-a fost oferită drept operă a lui Netscher şi care s-a dovedit a fi totuşi — flerul său nu-l înşelase —un Terborch autentic. Semnătura maestrului a ieşit la iveală după scoaterea ramei. Apoi achiziţionarea *Predicatorului Anslo* al lui Rembrandt, din colecţia lordului Ashburnham, al cărui fiu avea dificultăţi băneşti; Memling-ul pe care l-a cumpărat cu 1.800 mărci într-un tramvai berlinez! Şi apoi toate picturile datorate lui Van Eyck, Van der Goes, Dürer, Cranach, Rubens, Van Dyck...

Wilhelm Bode ştie că nu este infailibil. Diagnostice greşite le-au scăpat şi unor medici renumiţi cum sînt Koch şi Virchow. În cazul Florei, însă, nu se înşală; de acest lucru este ferm convins. Iar dacă domnilor nu le este suficientă analiza stilistică, ei bine, să li se ofere o dovadă chimică. În afară de aceasta, să se pună odată la dispoziţie şi fotografia care a fost văzută pînă acum numai într-o reproducere neconcludentă. Trebuie pusă sub lupă.

Prin intermediarii săi de la Londra, Bode cumpără fotografia şi, odată cu ea, tot albumul. Dl. Richard C. Lucas avea în 1859 două albume de fotografii. Unul l-a dăruit atunci celebrului

British Museum. Pentru acest album, cu care vrea să se eternizeze pe el însuşi, a strîns operele create de el. Albumul începe cu propria sa fotografie şi cu cea a casei sale, a atelierului său, figurînd acolo şi un butuc uriaş, un adevărat monstru, cu care protectorul său, lord Palmerston, l-a onorat ca raritate pentru grădină. În celălalt album, pe care şi l-a păstrat, ţine fotografii ale unor lucrări *ale altora*, ale unor descoperiri arheologice, monumente din antichitate şi Renaştere, imagini de vechi picturi reproduse cu tehnica gravurii. Din acest al doilea album, particular, provine fotografia Florei. Ea poartă o notă scrisă de mîna lui Lucas: „*The Flora of Leonardo*". Această formulare este importantă. Pe Bode acest document nu-l satisface. A făcut un pas înainte. Acum recurge, procedînd mereu ştiinţific şi obiectiv, la ştiinţele ajutătoare. Consilierul secret Miethe este rugat să examineze fotografia şi s-o compare cu statuia. Profesorul Rathgeb trece la cercetarea chimică a cerii. Excelenţa sa Rählmann va analiza vopseaua. Posse este însărcinat să afle la Londra tot ce prezintă interes în legătură cu sculptorul Richard Cockle Lucas. Ceea ce se cunoaşte pînă acum din activitatea sa este atît de insignifiant, încît este imposibil să-i fie atribuită *Flora*.

Deodată se întîmplă însă ceva neaşteptat. Frontul împotriva lui Bode capătă întăriri masive: dr. Gustav Pauli, directorul muzeului Kunsthalle din Brema (care — să n-o uităm! — îi datorează lui Pauli, primul şi foarte activul său conducător ştiinţific, mult de tot, şi înainte de orice marile comori ale impresioniştilor germani: Liebermann, Slevogt şi Corinth), Gustav Pauli trece de partea adversarilor lui Bode şi-şi publică atacurile chiar în coloanele presei cotidiene. Numai în decursul a opt zile apar trei articole furibunde. Bode contestase cu hotărîre, de la bun început, din păcate însă puţin cam prematur, identitatea fotografiei prost reproduse în ziare cu bustul de ceară. Acum graba sa se răzbună. Fotografia primită între timp reprezintă într-adevăr bustul

de la Berlin. Cu aceasta problema de fond nu este, desigur, abordată.

Pauli merge și mai departe. El întreprinde o călătorie în Anglia, poartă acolo convorbiri cu toți martorii principali, este primit de A.D.Lucas, care refuzase să-i primească pe reprezentanții lui Bode, obține de la moșneagul de 81 de ani și de la nu mai puțin vîrstnicul său prieten Whitburn declarații sub jurămînt în fața judecătorului de pace și se întoarce, cu geamantanul plin de hîrtii, în Germania. Este hotărît să distrugă prestigiul științific al lui Bode. Merge din oraș în oraș, îi vizitează pe savanții de specialitate, pe directorii de muzee, pe criticii de artă cei mai importanți. Sarcina lui este ușoară: declarațiile sub jurămînt demonetizează orice argument temeinic, la obiect.

Și ca o încununare a nenorocirilor: la examinarea bustului, ordonată de Bode însuși, iese la iveală că A.D. Lucas a avut dreptate într-un punct important. Din baza bustului sînt extrase resturi de țesături, cîrpe de bumbac și in... Adversarii triumfă.

Bode nu este însă zguduit. Nu se consideră infirmat. Împăratul îi cere să-i prezinte bustul Florei. Scandalul din presă nu i-a zdruncinat încrederea în Bode. A pus în fruntea muzeelor sale pe cel mai serios cunoscător de artă din Europa. Împăratul Wilhelm se exprimă în cuvinte pline de entuziasm despre minunata achiziție. Dar este un laic.

Nu încape îndoială, Bode trebuie să aducă dovezi clare, palpabile. Considerațiuni de natură artistică nu constituie dovezi în ochii profanilor. El știe prea bine că mai există foarte multe întrebări deschise, la care cei de dincolo au rămas datori cu răspunsul. La acestea se vor adăuga rezultatele analizei materialelor. Trebuie să destrame bucată cu bucată țesătura densă a acuzației.

Presupunînd că Flora ar fi într-adevăr o operă din secolul al XIX-lea creată de Lucas, ea ar trebui să fie atunci fie un fals, adică o pastișă după lucrarea de la Basildon Park, făcută cu intenții de înșelăciune, fie o creație nouă, cinstită, ce-i drept puternic influențată de Leonardo,

destinată însă a fi considerată o operă autentică a sculptorului Lucas. Drept fals nu vor s-o califice nici adversarii autenticității ei.

Dacă, deci, ea nu este un fals ci o operă a lui Lucas în stilul lui Leonardo, de ce o numește însuși Lucas „The Flora of Leonardo"? Să rememorăm: în momentul în care Buchanan și-a luat înapoi pictura, bustul se putea afla abia în stadiu de început, căci altfel n-ar fi fost necesară copia pe care a trebuit să i-o facă tînărul Lucas. De ce o fi refuzat Buchanan statuia neterminată? Doar nu putea să-și fi creat încă o părere despre calitatea pe care avea s-o aibă. Dacă însă bustul ar fi fost deja gata modelat, un refuz cu motivări artistice ar fi fost absurd, întrucît această operă depășește cu mult — de aceasta își dă seama orice profan — pretinsul său model! Buchanan n-ar fi putut totuși invoca sculptorului un alt motiv decît acela că sculptura de ceară nu corespunde exigențelor artistice.

Misterioasa fotografie, în care sînt vizibile numai capul și gîtul, în timp ce umerii și sînii rămîn ascunși sub năframa cu care sînt acoperiți, prezintă semnele unei deteriorări acute și cronice. Pînza este menită să ascundă avariile, lipsa antebrațelor. Mîna stîngă, mai mare, este fără îndoială un adaos nepotrivit. Cea dreaptă, de ceară, constituie fragmentul existent și azi. Felul provizoriu în care a fost așezată se sustrage, cu ajutorul pînzei și a frunzelor, unei examinări precise. Chiar și fotografia arată grava degradare a materialului îmbătrînit de vreme. Pe gît și pe mica porțiune vizibilă de sîn se deslușesc aceleași fisuri pe care le prezintă bustul și azi. Dacă unui sculptor i se fisurează materialul proaspăt, cîrpește el, oare, torsul la repezeală? Ce rost ar avea să acopere cîrpeala pe jumătate cu o năframă și să-i facă unei asemenea piese o fotografie, pe care s-o mai și coloreze pe deasupra? Dar chiar dacă, refuzat de cel care l-a comandat, bustul ar fi stat treisprezece ani într-un colț, fiind deteriorat și îmbătrînit înainte de vreme, la reluarea muncii sculptorul n-ar fi completat,

oare, imediat părţile care lipseau, în locul acestor încercări de mîntuială care nu erau deloc apte să reînnoiască iluzia stării intacte a bustului şi să-i arate întreaga sa splendoare? Oare n-ar fi preferat, după toate probabilităţile, să ia totul de la început, dacă voia ca opera să pară ca „dintr-o singură turnare"? Nemaivorbind de faptul că a crea o sculptură după o pictură reprezintă un caz aproape unic! Cît de ciudate sînt toate acestea!

Să trecem acum la bustul însuşi.

După nişte urme de gloanţe se vede că a fost expus isprăvilor unor tineri năbădăioşi, care au tras în el cu puşti de copii. Şi-au făcut de cap cu opera lui Lucas nişte băieţi care-şi cheltuiau surplusul de energie asupra lucrărilor sale? Nu s-a auzit nimic despre aşa ceva.

Apoi: în numeroase locuri se găsesc resturi ale unui strat alburiu, un înveliş format din diferite cretе şi clei, destinat a purta vopselele. Stratul, distrus pe o suprafaţă mare, trădează că aici s-a lucrat cu mare circumspecţie la îndepărtarea sa cu un cuţitaş sau o spatulă. Pe vremea aceea — 1846 — sculptorii nu-şi pictau statuile; ei mai erau obişnuiţi cu marmura albă a anticilor. Abia de curînd, de cînd Böcklin şi Klinger îndrăznesc să creeze sculpturi policrome, există discuţii în jurul întrebării dacă cei vechi îşi pictau într-adevăr sculpturile. Firеşte că o făceau. Dar în 1846 acest lucru ar fi fost ceva nemaiauzit. De aceea Lucas a îndepărtat culoarea. În alte părţi, în schimb, a pus el însuşi vopsea, cum ar fi în păr. Munca de curăţire s-a oprit însă la faţă. Crăpăturile din ceară le-a închis cu o spatulă fierbinte. De la gît în jos acestea mai sînt însă vizibile. Acum urmează însă o constatare decisivă. Ochiul lui Bode vede mai mult decît al altora. La urechea stîngă şi la părul din jurul ei s-a întîmplat o nenorocire. Cel ce lucra la statuie s-a apropiat cu lampa prea mult de ceară, aşa că o parte din păr şi lobul urechii s-au topit.

„De jur împrejur — spune Bode—, *speriat de*
191 *cele întîmplate*, Lucas a lăsat vechea murdărie

neatinsă, păstrînd astfel o mărturie despre vechea stare a lucrării."

De aici trage concluzia certă a autenticității bustului.

Bătrînul Lucas a procedat cu toată grija și atenția. O singură dată însă a fost cam neîndemînatic, drept pentru care și-a abandonat prețioasa piesă.

Richard Cockle Lucas a fost *restauratorul* Florei și nu creatorul ei!

Din această perspectivă toate enigmele se dezleagă de la sine.

Trebuie să ne închipuim întregul proces cam în felul următor: Undeva, într-un conac englezesc, bustul împodobește un salon. Poate la lordul Palmerston, protectorul lui Lucas. Aici devine într-o bună zi ținta unor exerciții de tragere. Proprietarii nu vor să-l mai vadă în această stare. Restauratorul Richard C. Lucas este întrebat dacă mai poate face ceva cu el; dacă da, să încerce. Sculptorul primește statuia cu indiferență; arată bustul cu un prilej oarecare unui vizitator, căpitanul Berdmore. Acesta rămîne uimit cînd zărește statuia și spune că a văzut abia de curînd un vechi tablou care seamănă surprinzător cu acest bust, și anume la negustorul de tablouri Buchanan. Cei doi cad de acord: bustul va fi restaurat. Astfel îl vor putea vinde cu un preț mare. Un timp se lucrează la restaurarea Florei. A devenit friabilă, așa că trebuie să i se dea un miez mai solid. Vechii pictori de fresce amestecau uneori cîlți, paie și păr de vacă în mortar, ca să-i dea mai multă coerență și să evite crăpăturile. Cînd lucrează cu ceară, Lucas folosește cîrpe în acest scop.

Apoi însă atît dl. Buchanan cît și dl. Lucas încep să aibă îndoieli. Ce va spune fostul proprietar, dacă va întîlni sculptura de ceară vindecată, și deci mai frumoasă ca înainte, în casa unor prieteni? Căci protectorului de la care ea fusese primită, pe jumătate ca obiect de experiență, pe jumătate în dar, nu-i poate fi oferită spre cumpărare! Cei doi posedă un obiect a cărui valoare

o cunosc foarte bine. Dl. Lucas face o propunere pentru care execută şi o fotografie: dacă bustul ar fi drapat cu un material care să-i acopere complet sînul, ar fi un alt bust... Însă dl. Buchanan parcă tot nu se simte la largul lui cu acest proiect şi, sincer vorbind, nici dl. Lucas. Aşa că preferă amîndoi să lase lucrurile baltă. Astfel *Flora* lui Leonardo este salvată.

Timp de 17 ani, pînă la moartea sculptorului survenită în anul 1883 şi puţin după această dată, ea stă ca o cenuşăreasă într-un colţ. Apoi, în 1884, este scoasă la lumină cu ocazia scoaterii la licitaţie a moştenirii. Însă dl. Tolfree, un librar din Southampton, pune deoparte bustul în timpul aucţiunii; drepturile de proprietate par a nu fi prea limpezi. Iar dl. A.D. Lucas nu obiectează nicicum. Ceea ce vorbeşte de la sine.

Pînă la urmă *Flora* începe, totuşi, în anul 1888, cînd nimeni nu mai poate ridica pretenţii asupra ei, o amărîtă peregrinare, ca o biată cerşetoare, dintr-un magazin de vechituri într-altul. Şi astfel a găsit-o într-o zi, în anul 1904, bătrînul Murray Marks un cunoscător de prima mînă, coproprietar al firmei Durlacher Brothers, Londra. I-a zărit zîmbetul senin şi a cumpărat-o. Pentru o „bagatelă". La el a descoperit-o dr. Max J. Friedländer şi a trimis fulger o telegramă la Berlin. Acum iată că, în sfîrşit, îşi are templul ei!

Investigaţiile şi analizele care urmează acum îl confirmă pas cu pas pe Bode. Important este următorul lucru:

Lady Paget îi comunică lui Bode că *Flora* a fost într-adevăr proprietatea lordului Palmerston, care o achiziţionase prin soţia sa de la lordul Cowper.

Richard C. Lucas executa fără îndoială lucrări de restaurare pentru British Museum şi se ocupa chiar şi de sculpturile Parthenonului, după care a făcut două copii. A scris şi o carte despre ele. Copiile sale după plachete şi sculpturi în fildeş au figurat la Expoziţia mondială din 1851 de la Londra.

Din numeroasele sale portrete sculptate, cel al lordului Palmerston se află în muzeul Bethnal Green la Londra. În lucrările sale cu figuri se dovedește a fi un imitator al lui Canova. Îndemînarea sa este remarcabilă, pentru o operă ca *Flora* îi lipsește însă forța artistică. Oricum faptul că a renunțat la completări se datorează și respectului său pentru această lucrare. Ar fi fost foarte dificil ca completările să fie îndepărtate; aceasta n-ar fi fost în nici un caz posibil fără intervenții brutale în însăși substanța operei originale.

Analiza chimică a culorilor, ale căror urme le mai păstrează bustul, arată că avem de-a face cu pigmenți de două categorii: noi, aplicate de restaurator, și vechi, care provin indubitabil din Cinquecento. Profesorul Rählmann explică:

„Din cercetările microscopice și microchimice a rezultat că pentru vopsitul părului a fost folosit un lichen colorat (Roccella Tinctura), un colorant mult utilizat în pictură în secolele XV și XVI — și anume măcinat și transformat în pulbere. L-am găsit utilizat în felul acesta la doi maeștri din Italia de nord din secolul al XVI-lea, apoi la Maestrul Bertram și, în ultimul timp, într-o pictură italiană a lui Frans Floris. În aceeași tehnică foarte rafinată, ca la tablourile vechi menționate, este folosit colorantul și la veșmîntul bustului Florei, spre a servi ca grund pentru albastrul aplicat pe ceară. Acest colorant deosebit, foarte caracteristic, n-a fost însă deloc folosit în pictura secolului al XIX-lea".

Analizele nu învederează deosebiri între gradul de saponificare al cerii ce s-a dovedit a fi veche și al celei folosite de Lucas. Fotografia confirmă, prin măsurătorile fotogrametrice, identitatea cu bustul de ceară. Și mai arată că pe placa fotografică au fost operate intervenții, sugerîndu-se încreștirea unui veșmînt ce se închide strîns la gît.

În ce privește personalitatea martorilor, se află că bătrînul Whitburn a fost încă din tinerețe un veritabil prostănac, ale cărei declarații nu pot

fi luate în serios. Agentul de licitaţie Charles Cooksey, un modest negustor de haine vechi, a fost folosit odată la Southampton drept ghid ocazional pentru un grup de matrozi germani şi neprimind bacşiş, s-a înfuriat foarte tare. Este posibil să fi înscenat întregul scandal în jurul Florei pentru a se răzbuna pe nemţi. În acest sens Bode va cita mai tîrziu o serie de martori: este vorba de John P. Hoseltine, Sir Martin Convay, A.B. Skinner şi dr. Williamson, toţi oameni de ştiinţă şi colecţionari respectabili. Întrucît însă aceşti domni şi-au făcut comunicările cu condiţia păstrării discreţiei, Bode îi numeşte abia în 1930.

Cu greu se va putea dovedi vreodată dacă obscurul agent de licitaţie Charles Cooksey a mobilizat presa lumii numai datorită unei indispoziţii personale, sau dacă a fost un manechin plătit de cineva. În orice caz, ziarele şi revistele englezeşti au reluat cazul cu fervoare şi nu numai că au făcut din el o senzaţie, dar poate pentru prima oară, au dezlănţuit în jurul unei opere de artă pasiuni naţionale. Bismarck ştiuse la vremea sa că naţiunile consideră tezaurul lor artistic ca un lucru de mare preţ aparţinînd întregii naţiuni. Cu o operă de artă se poate dezlănţui o vrajbă care să găsească o atmosferă dinainte pregătită. Anul 1909 a fost un an critic în relaţiile germano-engleze. Împăratul îşi făcuse mulţi duşmani în Anglia printr-un interviu publicat în „Daily Telegraph". Iar cel puţin aceştia doreau sincer să-l vadă compromiţîndu-se cu directorul său de muzeu Bode.

Ştiinţa însă trebuie să caute adevărul neinfluenţată de dorinţe sau teamă. Ea îl va găsi şi în acest caz.

În ultimul timp, de cînd a ieşit din climatul pizmei personale, descoperirea lui Bode a găsit o şi mai largă aprobare, şi constituie o frumoasă dovadă a obiectivităţii ştiinţei faptul că o asemenea confirmare a venit şi din Anglia. Sir Kenneth Clark, fost director la National Gallery din Londra, scrie în lucrarea sa „Leonardo da

Vinci" (ediția a 2-a, 1952) următoarele cu privire la Flora: „Faptul că aici lipsește modeleul sensibil plin de moliciune («morbidezza») al suprafeței ne împiedică să-i atribuim lui Leonardo bustul de ceară al Florei din Kaiser-Friedrich-Museum. Absența acestor subtilități se datorește în parte și restaurării de către un sculptor pe nume Lucas, al cărui fiu a pretins mai tîrziu că întreaga piesă ar fi fost creată de tatăl său. Pe atunci s-a dat crezare acestei afirmații. Ea a fost folosită ca pretext pentru atacuri împotriva dr. Bode, atacuri care sînt lipsite însă de orice temei. Nimic din opera lui Lucas nu justifică presupunerea că el ar fi fost în stare să modeleze o Floră de o asemenea concepție înaltă. Starea sculpturii dovedește mai degrabă că proasta restaurare i-a dăunat foarte mult.

Redactarea originală mai poate fi sesizată în regiunea sînului. Probabil tot Lucas trebuie să fie făcut răspunzător pentru netezimea fadă de azi a obrazului. Bode a văzut foarte just: în această lucrare, Leonardo a dat expresie plastică concepțiilor sale asupra formei pe care le-a realizat pictural în *Leda* și mai tîrziu în *Sf. Ioan*".

Dovezile științifice sînt în măsură să probeze autenticitatea bustului odată pentru totdeauna, în pofida scepticismului unora care nici astăzi nu sînt pe deplin convinși. În definitiv R. C. Lucas a scris el însuși sub fotografie, și lui trebuia să i se acorde de la început încredere: „The Flora of Leonardo", sau, cum s-ar cuveni să spunem azi cu mai multă prudență: *Flora* din școala lui Leonardo da Vinci.

8

Ceea ce Schiller nu ştia

„A crea artă a devenit azi un sport afurisit de scump." Cu aceste cuvinte resemnate caracterizează un cunoscut pictor al zilelor noastre situaţia artiştilor. Cu şi mai multă amărăciune s-au exprimat nenumărate alte personalităţi bine cunoscute opiniei publice. Să-l recitească pe Hans Weigert* cel care n-a auzit de multe ori asemenea opinii sau n-a trăit el însuşi cele relatate. Artistul contemporan trăieşte izolat de popor, simţindu-se cu totul inutil, nedorit, inoportun. El este o „firimitură rămasă neculeasă din vremuri apuse". Este oare vina sa? Sau lumea a operat o asemenea întoarcere faţă de propria-i axă, s-au schimbat atît de radical sensul şi scopul vieţii noastre? A pierit simţul frumosului?

Arta este astăzi foarte departe de viaţă, mult mai departe decît a fost poate vreodată. Nu te poţi încumeta să cauţi o explicaţie, fără să fi cercetat în prealabil dacă este vorba de ceva cu totul nou, un fenomen nemaiîntîlnit încă, sau dacă au mai fost observate şi în trecut divorţuri temporare între artă şi viaţă, care le-au fost cauzele şi cum a fost depăşită această prăpastie. Nu putem şi nu vrem să ocolim aceste probleme; trebuie să le căutăm răspunsul, căci ele vizează

* Cf. Hans Weigert: Geschichte der europäischen Kunst, Stuttgart 1951 (N. tr.)

aspecte fundamentale ale vieţii omeneşti: ele arată că aici a fost tulburată o ordine existentă înainte, că a fost zdruncinat un raport de fidelitate, că a avut loc un proces de distanţare.

Dacă azi se vorbeşte de „arta mare", prin aceasta se înţelege preţioasa moştenire a trecutului, pumnul de pulbere de aur pe care ne străduim să-l păstrăm şi care ni se scurge totuşi printre degete ca nisipul mării. Într-o bună zi vom deschide pumnul strîns — şi el va fi gol. Multe comori vechi s-au topit aproape pe neobservate, capitalul este aproape epuizat. Este prea sumbră această perspectivă? Vom vedea numaidecît.

Evenimentele de care ne vom ocupa în continuare s-au desfăşurat cu 400 de ani în urmă. Ele se prezintă ca un fenomen secundar al Reformei bisericii catolice, n-au prin urmare, *stricto senso*, de-a face cu arta, manifestîndu-se totuşi ca o răfuială cu opere de artă, cu statui, tablouri, cu splendida podoabă a bisericilor. A fost o campanie foarte stranie, care a pus în mişcare indivizi ciudat inspiraţi, înarmaţi cu topoare şi ghioage ţintuite, ca şi cum ar fi trebuit atacat un balaur veninos. Cînd colo ţinta atacurilor erau obiecte lipsite de apărare, plăsmuiri blînde, tăcute, destinate a fi privite cu reculegere şi participare, care nu făcuseră nimănui vreun rău şi fuseseră pentru mulţi izvorul unei bucurii liniştite. Ce era atît de aţîţător în ele? Şi ce fel de oameni erau acei „războinici" dezlănţuiţi? De ce se simţeau jigniţi, provocaţi, instigaţi şi revoltaţi? Erau oare nişte bieţi nevoiaşi pe care-i tenta aurul celor înstăriţi? Erau nişte sălbatici cuprinşi de ură împotriva expresiei unei culturi superioare? Sau poate nişte fiinţe din lumea interlopă, puşcăriaşi evadaţi, descreieraţi? Întîmplări bizare s-au desfăşurat pe o scenă mult mai largă decît se va arăta în cele ce urmează, şi anume pe întinsul acelui *Theatrum Europaeum*, din el lipsind numai sudul, în întregimea lui. Ne mărginim să investigăm sub lumina reflectorului o singură ţară, ca să înţelegem mai bine situaţia. Istoricii au ocolit deseori cu o timiditate aproape de neînţeles aceste fapte, de parcă

erau cuprinşi de ruşine în faţa a ceea ce este infamant; un singur mare poet, care fusese totodată istoric, s-a lăsat irezistibil atras de această rătăcire bizară a sufletului omenesc.

O operă de artă nimicită sau mutilată este un jaf comis împotriva eternităţii.

Jean Paul

« Asaltul asupra operelor de artă a început în Flandra de Vest şi Artois, în ţinuturile dintre rîul Lys şi Marea Nordului. O haită dezlănţuită, formată din meseriaşi, marinari şi ţărani, amestecaţi cu tîrfe, cerşetori şi tîlhari, vreo 300 la număr, înzestraţi cu ciomege, topoare, ciocane, scări şi funii — foarte puţini dintre ei înarmaţi cu arme de foc şi pumnale — se năpustesc, mînaţi de o furie fanatică, asupra cătunelor şi satelor de lîngă St. Omer, sparg porţile închise ale bisericilor şi mănăstirilor, dărîmă altarele, zdrobesc şi calcă în picioare imaginile sfinţilor. Înfierbîntaţi de această faptă nelegiuită şi primind şi întăriri, înaintează direct spre Ypres, unde pot conta pe un puternic grup de calvinişti. Acolo năvălesc în catedrală, fără să li se împotrivească cineva; urcîndu-se pe scări, distrug picturile cu ciocanele, sfarmă amvoanele şi stranele cu topoarele, despoaie altarele de podoabe şi fură vasele de cult. Acest exemplu este urmat imediat la Menin, Comines, Werwich, Lille şi Oudenaarde; aceeaşi furie cuprinde în cîteva zile întreaga Flandră. La sosirea primelor veşti, oraşul Antwerpen mişuna de o mulţime de oameni fără căpătîi, care se strînseseră aici pentru a sărbători Înălţarea Fecioarei la cer. Prezenţa ducelui de Orania abia reuşeşte să ţină în frîu banda dezlănţuită, care arde de nerăbdare să-şi imite fraţii de la St. Omer; însă un ordin al curţii care-l cheamă pe duce urgent la Bruxelles, unde regenta îşi întruneşte Consiliul de stat ca să-i prezinte împuternicirile regale, pune Antwerpen-ul la cheremul

acestei adunături. Plecarea lui este un semnal de dezlănțuire a zarvei. De teama gloatei desfrînate, figura sculptată a Mariei a fost adăpostită, după numai cîteva ocoluri, în cor, fără a fi așezată, ca de obicei, în mijlocul bisericii. Aceasta i-a determinat pe unii nemernici din gloată să-i facă o vizită acolo și s-o întrebe batjocoritor, de ce de astă dată s-a retras atît de repede?

În momentul în care se simt singuri, cineva propune să fie intonat un psalm după o melodie nouă, interzisă de guvern. Încă în timp ce se cîntă, unii se aruncă cu furie asupra Mariei, o străpung cu săbii și pumnale și-i taie capul; tîrfe și hoți smulg lumînările mari de pe altare și luminează această „operă". Frumoasa orgă a bisericii, o capodoperă a artei vremii, este sfărîmată, toate picturile distruse, statuile sfărîmate. Un Cristos crucificat, în mărime naturală — care fusese așezat, între cei doi tîlhari, față în față cu altarul principal — o piesă veche și foarte prețuită, este dat jos cu frînghia și sfărîmat cu topoarele.

Fapta a fost comisă cu o repeziciune de necrezut; un număr de cel mult o sută de oameni a pustiit în numai cîteva ore o biserică cu 70 de altare, una din cele mai mari și mai strălucitoare după catedrala Sf. Petru de la Roma.

Dar lucrurile nu s-au oprit la catedrală; gloata pornește chiar în miez de noapte, cu făclii și lumînări furate de aici, să hărăzească aceeași soartă și celorlalte biserici, mănăstiri și capele. Lumina zorilor a dezvăluit întreaga amploare a distrugerilor făcute — însă opera întunericului nu se încheie odată cu răsăritul soarelui. Cîteva biserici și mănăstiri rămăseseră încă întregi; și acestea sînt lovite de aceeași soartă; trei zile durează această oroare.

În tot acest timp autoritățile au îndrăznit o singură dată să uzeze de forță, atît de mare le era teama în fața superiorității numerice a calviniștilor, de care, se credea, erau tocmite cetele de tîlhari. Paguba cauzată de această pustiire a fost inestimabilă; numai la Biserica Sf. Fecioare

s-a ridicat, potrivit calculelor, la 400 000 guldeni aur. Numeroase opere de artă de mare valoare au fost nimicite cu acest prilej. Orașul Gand tremura de amenințarea aceleiași nenorociri. Imediat după sosirea primelor vești despre furia iconoclastă de la Antwerpen, municipalitatea orașului și cetățenii săi cei mai de vază s-au legat prin jurămînt să-i alunge cu forța pe profanatorii de biserici; cînd acest jurămînt a fost adus la cunoștința populației, părerile s-au dovedit a fi împărțite, iar mulți au declarat deschis că nu sînt deloc dispuși să împiedice „săvîrșirea unei fapte atît de folositoare Domnului". Puși în fața unei atari stări de fapt, prelații catolici au socotit util să adăpostească comorile bisericilor în citadelă, permițîndu-se, de asemenea, unor familii să pună în siguranță piesele donate bisericilor de strămoșii lor.

Iconoclaștilor de la Tournai li s-au alăturat alții de la Valenciennes, spre a pustii toate mănăstirile din împrejurimi, acțiune în cursul căreia a pierit în flăcări o bibliotecă de mare valoare, adunată timp de mai multe secole. Acest exemplu nefast a pătruns și în Brabant. Malines, s'Hertogenbosch, Breda și Bergen op Zoom au avut aceeași soartă. Numai provinciile Namur și Luxemburg, împreună cu o parte din Artois și Hainaut, au avut norocul să fie ferite de aceste nelegiuiri. Într-un interval de patru sau cinci zile au fost pustiite numai în Brabant și Flandra patru sute de biserici.

De aceeași furie care a străbătut partea de nord a Țărilor de Jos fu cuprins curînd și nordul. Orașele olandeze Amsterdam, Leiden și Haga aveau de ales: să lase de bună voie bisericile jefuite de podoabele lor sau să le vadă pe acestea smulse cu forța. Delft, Haarlem, Gouda și Rotterdam au scăpat de devastare datorită atitudinii municipalității lor. Aceleași acte de violență au fost săvîrșite și pe insulele zeelandeze; orașul Utrecht, unele locuri din Oberijssel și Groningen au avut de suferit de pe urma acelorași asalturi. Frieslanda a fost apărată de contele de

Aremberg și Gelderland de contele de Meghem, scăpînd de o soartă asemănătoare.»

Cel ce relatează evenimentele petrecute în acele zile de august ale anului 1566 este *Friedrich Schiller!* Spre a obține o catedră de profesor la Universitatea din Jena, și-a elaborat, muncind într-un ritm febril, teza consacrată răscoalei din Țările de Jos, fără să reușească însă s-o termine. Răscoala „calicilor", mișcarea iconoclastă a calviniștilor sînt teme care fac să crească plăcerea încercată de autorul *Hoților* de a munci la o lucrare pe care o începuse de fapt mai mult la îndemnul prietenilor decît din proprie convingere. A studiat conștiincios toate izvoarele accesibile la ora aceea. Între timp arhivele și corespondența acelor vremi au fost amplu cercetate.

Iar noi înșine, martori ai unor distrugeri în vremea noastră, ne punem întrebări care nu i-au trecut prin cap nici istoricului, nici scriitorului Friedrich Schiller. Am trăit istoria psihozei de masă, a neputinței maselor și a vinovăției colective. Ne întrebăm, plini de curiozitate consternată, cum a fost posibil ca într-o țară de înaltă cultură, a cărei pictură își revărsa lumina, alături de cea italiană, asupra întregii Europe, să poată izbucni o asemenea acțiune demențială. Căutăm epavele pe care valurile le-au aruncat pe mal după acea furtună. Sperăm să descoperim măcar cîteva persoane care n-au fost cuprinse de patima distrugerii, care n-au asistat pasiv la ea. Avem suficientă experiență ca să bănuim că acțiunea „spontană" trebuie să fi fost pregătită. Vrem să cunoaștem impulsurile mai profunde. Dar mai vrem să cunoaștem în adevărata lor amploare și distrugerile pricinuite. Credem a putea înțelege azi mai multe decît putuse înțelege Schiller.

În primul rînd, nu ne surprinde să aflăm că acest capitol al eliberării Țărilor de Jos nu s-a produs ca rezultat al acțiunii stihinice a plebei. Tîrfe, cerșetori, hoți — această figurație este prezentă în orice răscoală, dar ea nu este în nici un caz hotărîtoare. Regenta îi raportează categoric

regelui Spaniei: distrugeri s-au făcut, dar nu s-a jefuit.

La Middelburg, după acele zile de groază, un fost călugăr se prezintă la mai marele orașului și-i pune pe masă obiecte de preț din avutul mănăstirii. Să nu se creadă cumva că ei ar fi tîlhari.

Da, este adevărat — și se poate afla și din alte documente pe care Schiller nu le-a avut la dispoziție — că nu s-a jefuit, ce-i drept, s-a acționat însă în mod barbar. Dacă au ajuns la altare, le-au spart, ca și sacristiile. Au băut vinul de liturghie, pînă la pierderea cunoștinței; ciboriile, ortofoarele au fost scoase din locurile lor, azima sfințită călcată în picioare, crucifixe, statui, cristelnițe, chivoturi, pupitre și strane sculptate au fost ciopîrțite, odăjdii rupte în bucăți. Mai tîrziu au fost văzuți într-un azil de refugiați din Köln calviniști care umblau în pantaloni și pieptare croite din aceste odăjdii. Despre cei douăzeci de „furioși" care pătrunseseră în conacul de la țară al cardinalului Granvella, al omului care conducea de ani de zile, ca eminență cenușie, politica Spaniei, se povestește nu numai că au pîngărit altarul capelei, dar și că au golit, cu o sete curat flamandă, două butoaie de bere. Cînd acest prim val zăcea ametit în fața butoaielor, a sosit al doilea, care era de părere că trebuie date jos și statuile antice, ca aceea a lui Hercule, de pe frontonul clădirii. Fiecărei sculpturi nobile i-a venit rîndul; monumentele funerare ale vechilor principi și ale strămoșilor au fost profanate.

Cînd nimicește valori venerabile, omul acționează ca într-o beție. Trezindu-se, îl cuprinde rușinea și regretul. Cronicile relatează că, după ce obiectele de cult fuseseră sfărîmate și topite, la Antwerpen, la Middelburg și la Tournai mai marii comunității, dar și membrii mai simpli ai acesteia, apăreau la autorități pentru a preda aur, argint și bijuterii. Ei erau profanatori cucernici; erau însă din această cauză mai puțin cumpliți?

Abia s-a sfîrşit grozăvia, că predicatorii şi consistorii comunităţilor franceză şi flamandă se şi grăbesc să facă o declaraţie solemnă în faţa municipalităţii oraşului Antwerpen, pe care o semnează cu numele lor, la 23 august 1566: „Evenimentele pe care le veştejim s-au petrecut fără ştiinţa şi împotriva voinţei noastre. Regretăm jafurile şi distrugerile".

În oraşe se ştie însă că „strada" n-a acţionat singură. Au participat la această ispravă cetăţeni foarte „onorabili", pînă şi pastori ca Ambrosius Wille din Tournai. Primul impuls l-a dat chiar un fost călugăr, Jacques de Buysère. În fruntea adepţilor săi el a asaltat mănăstirea Laurentius, aşezată între Ypres şi Dunkerque, aceasta petrecîndu-se la 10 august 1566, de ziua sfîntului Laurenţiu, deci cu premeditare şi avînd o mai adîncă semnificaţie. Nu poate fi vorba aici de o adunătură întîmplătoare, de un acces de nebunie colectivă. Elementele spirituale, instigatorii intelectuali există. Şi ei stabilesc termenele.

Noii predicatori sînt activi pretutindeni. Ei instigă mişcarea subterană. Asaltul asupra imaginilor e pregătit de exerciţii „tactice", la care oamenii învaţă cum să se strîngă în grupuri. Violenţa trebuie deprinsă. Şi ea este exersată foarte temerar. Cu patru ani înaintea primei nopţi de iconoclastie se vorbea în toată Flandra de „ziua celor prost arşi". S-a întîmplat la Valenciennes. Altfel decît la Tournai, unde adepţii lui Calvin s-au mărginit să parcurgă noaptea străzile cîntînd psalmi; aici noua mişcare a îndrăznit să facă gestul extrem : doi meseriaşi, pentru care se şi ridicase rugul în piaţă, au fost smulşi cu forţa din mîinile călăilor, eliberaţi de lanţuri şi transportaţi în Anglia. Masa a rupt pur şi simplu cordoanele şi a luat închisoarea cu asalt. Pentru cel care este gata să înfrunte forţa publică, un portal de biserică şi grilajul unui cor nu poate constitui o stavilă.

Ce fac însă autorităţile, tîrgoveţii onorabili? Motivînd că numai autorităţile au dreptul să îndepărteze picturile şi statuile din biserici, predica-

torul Junius din Gand a reuşit să zădărnicească furia unui bărbat care era hotărît să acţioneze pe cont propriu. Junius vine de la Geneva, cartierul general al reformei calviniste. Papistaşi fanatici i-au asasinat tatăl în timp ce el studia acolo. Însă de samavolnicie şi de pustiirea bisericilor nu vrea să audă.

Cînd în seara zilei de 22 august se adună la Tournai comandourile de asalt, doi reformaţi respectaţi, domnii Du Bus şi Pasquier de la Barre, îndeamnă la raţiune şi supunere. Peste noapte se duc tratative cu consiliul municipal. Însă dimineaţa devreme, între orele trei şi patru, vistiernicul bisericii Brixius deschide el însuşi poarta şi jaful începe. Locţiitorul magistratului aleargă îngrozit de colo-colo, caută o mînă de oameni inimoşi care să stăvilească crima, găseşte în piaţă garda civilă nou înfiinţată, îl imploră pe comandant s-o pornească împotriva iconoclaştilor. Comandant este domnul Du Bus. Acesta declară: Mă aflu aici numai întru apărarea oraşului, nu şi a bisericilor! Şi dă, în bătaia tobelor, ordin gărzii: cine părăseşte rîndurile va fi împuşcat!

Sînt oare înţeleşi cu toţii — predicatorii, magistraţii, comandanţii? Nu este chiar aşa. În multe cazuri este vorba doar de laşitate, de teama de a se amesteca în nişte treburi din care n-ai mai putea ieşi apoi teafăr.

Există destui orăşeni respectabili care, chiar dacă nu participă activ, asistă amuzaţi, cu mîinile în buzunar, la această agitaţie. Lumea se înghesuie în biserica din Middelburg, unii jubilează, alţii se tînguie, în timp ce o bandă înarmată cu topoare şi drugi de fier trece la distrugerea sculpturilor şi picturilor; primarul însuşi stă în mijlocul mulţimii şi rîde.

Care este însă poziţia nobilimii? În majoritate covîrşitoare ea se mai află de partea vechii biserici. Despre Calvin nu prea vrea să ştie. Aşa gîndesc cei 500 de domni din nobilimea de ţară care şi-au pus la gît medalia „calicilor". Cu toţii sînt străini de mişcarea iconoclastă, chiar dacă
205 unul din vechea nobilime, contele de Kuilenborg,

şi-a transformat încă de la începutul anului 1566 capela castelului în garderobă, dezicîndu-se complet de adorarea imaginilor sfinte şi a relicvelor.

Un singur feudal, domnul Philipp von Marnix, găseşte cuvinte de scuză pentru această acţiune. El scrie: „N-au distrus nimic în afară de altare şi imagini inspirate de diavol. Nu s-au gîndit să înfrunte autorităţile. S-au lăsat doar tîrîţi de un zel irezistibil şi înflăcărat..."

Aceasta este în orice caz o voce cu greutate, căci Philipp von Marnix este purtătorul de cuvînt oficial al calviniştilor din Ţările de Jos. El demonstrează, cu ajutorul Vechiului Testament şi al istoriei bisericii, că este voinţa lui Dumnezeu ca imaginile ce servesc idolatriei să fie sfărîmate şi că nici măcar nu este pentru prima oară cînd se trece la îndeplinirea acestei porunci.

Are dreptate: nu este pentru prima oară. Ceea ce se petrecuse cu 44 ani în urmă la Wittenberg se sprijinea pe aceeaşi poruncă: Să nu-ţi faci ţie chip cioplit.

Însă aici, în Ţările de Jos, nu se pune numai problema referitoare la acest aspect al învăţăturii noi sau purificate. Se pune problema drepturilor vitale ale unei grupări religioase. Pe stindardele ei este înscrisă lupta împotriva tribunalelor sîngeroase ale Inchiziţiei. Şi pe lîngă aceasta încă multe altele: Jos cu ocupaţia spaniolă! Jos cu exploatarea prin impozite împovărătoare! Trăiască libertatea!

Ce rost ar fi avut să rezişti presiunii? Un fabricant de postavuri pe care au vrut să-l prindă ca eretic a fugit peste graniţă. 400 de familii au rămas astfel fără pîine, luînd drumul cerşitului. Încă de la început au emigrat în Anglia, cu familiile, 35.000 de reformaţi. Se putea continua aşa?

Orice mişcare religioasă care se ridică împotriva unui sistem bisericesc dominant şi care se vede persecutată prin toate mijloacele de care dispune puterea, va păşi de fiecare dată pe acelaşi drum: ea se va dezvolta de la întrunirea secretă cu uşile închise, trecînd prin faza adunărilor în cîmp liber

şi la adăpostul pădurii, sau prin demonstraţii mascate pe străzi nocturne şi va ajunge la revolta de masă dezlănţuită. Şi exact ca şi în cazul revoluţiei politice, în care se coace momentul cînd rezistenţa, la început izolată, schimbătoare, se transformă în revoltă făţişă asaltînd bastioanele duşmanului — reşedinţa, cazarma, parlamentul — tot aşa se petrec lucrurile şi în cazul sectei religioase care, devenită treptat o adevărată „antibiserică", porneşte cu hotărîre pentru a cuceri dreptul de cetate în însăşi casa Domnului.

Calviniştii, punînd bazele unei noi biserici, sparg porţile vechilor catedrale şi le iau în stăpînire. Şi aşa cum sînt smulse de pe pereţi tablourile monarhului, steagurile şi emblemele puterii de stat înfrînte, tot astfel se procedează şi aici cu însemnele, cu simbolurile unei credinţe care s-a împodobit cu „operele infernale ale idolatriei". Toporul nu vizează în primul rînd opera de artă. Tăişul său furibund ciopîrţeşte „idolul" dispreţuit. În aceste lăcaşuri pustii se va întruni de acum înainte comunitatea victorioasă, care a lichidat orice nălucă dintre sine şi dumnezeul atotputernic. Raza de lumină a „singurului cuvînt adevărat" să nu mai fie deviată de nici o prismă de cristal intermediară.

„În numai cîteva zile calviniştii din Antwerpen, ca şi cei din alte părţi, şi-au cucerit dreptul la serviciul divin în interiorul oraşului, şi anume cu ajutorul mişcării iconoclaste" (Rachfahl).

Ce opere de neînlocuit şi în ce număr au pierit cu acest prilej? Strădania unui arheolog care îşi înfige cazmaua într-un munte de dărămături ale antichităţii nu poate fi mai meritorie decît cea a istoricului care vrea să pătrundă în acest domeniu îngropat al istoriei noastre. Nu s-a făcut niciodată un bilanţ al cioburilor. Nici o municipalitate, nici un regent n-a întocmit o listă a pierderilor după bătălia împotriva imaginilor. Este oare de mirare? Trebuie avut în vedere că Ţările de Jos se aflau în momentul acela în plină răscoală, iar cronicarii aveau destule de făcut
 pentru consemnarea evenimentelor politice şi mili-

tare. Iar după un an de la asaltul iconoclaștilor se și înfățișează aici ducele de Alba care ordonă urmărirea și punerea sub acuzare a făptașilor. Să i se dea material scris la mînă?

Putea să mai fi contribuit ceva la această tăcere: rușinea generală, sentimentul că patima momentului i-a făcut pe oameni să ridice mîna asupra intangibilului. Cîți nu s-or fi întrebat în dimineața de după prăbușirea picturilor, statuilor, dacă n-ar fi trebuit să se opună mai repede și mai curajos pîngăririi, dacă n-ar fi fost mai onest să se fi creat posibilitatea ca imaginile să fie retrase onorabil din lăcașurile divine. Rușinea trece multe sub tăcere. Nouă, care după 400 de ani cercetăm acest domeniu, nu ne rămîne altceva de făcut decît să trecem în revistă notele și biografiile pictorilor, să vedem dacă nu găsim aici necrologul, recviemul, disperarea, bocetul și blestemele acelora cărora le-a fost nimicită, sub propriii ochi, opera vieții întregi. Ce au făcut marii artiști cînd s-a produs năpasta? Oare nimeni n-a protestat, nimeni n-a făcut nici un fel de plîngere?

Ciudat, aproape nici un glas nu rupe tăcerea groazei. Aflăm numai că maestrul amsterdamez Pieter Aertsen, „Peter cel Lung", li s-a opus iconoclaștilor în plină stradă, periclitîndu-și viața, și i-a implorat să renunțe la acțiunea lor. Dar ce putea face singur? Ei nu-l înțelegeau. Pe ei îi interesa altceva decît arta. Pentru ei era în joc „cuvîntul Domnului" după legea lor, noua lor biserică, noua lor libertate. Breasla pictorilor era tot atît de neputincioasă ca și țărănimea căreia soldații spanioli îi luau cu forța vitele din grajduri. Apoi, cînd Alba a început cercetările, nici un pictor n-a vrut, desigur, să devină denunțător al compatrioților săi. Iată de ce învăluie atîta tăcere această catastrofă.

La 40 de ani după mișcarea iconoclastă Carel van Mander, pictor și biograf al artiștilor din Haarlem, și-a scris opera vieții sale, în care-i întîlnim pe maeștrii vremii. Aici se găsesc referiri zgîrcite, care nu redau nici pe departe amploarea pierderilor, dar ele vorbesc îndeajuns pen-

tru a ne putea da seama cam ce a însemnat evenimentul pentru cei care-şi cuceriseră prin arta lor dreptul la nemurire.

Iată-l pe acel Pieter Aertsen, care a ieşit cu atîta curaj în stradă pentru a-şi apăra cauza. El îşi făcuse întîi un nume cu excelentele sale „piese de bucătărie", naturi moarte sau statice, cum spunem noi astăzi. În cele din urmă, i se va acorda comanda pentru pictarea altarului principal al bisericii Maicii Domnului din Amsterdam. Abia acum devine ceea ce fusese sortit să fie. Acest prim tablou de altar i-a reuşit atît de bine, încît începuse să se vorbească de el pînă şi în Italia.

A urmat apoi un alt mare succes: altarul principal al Bisericii Noi (Nieuwekerk) din Amsterdam. De fapt, trebuia să-l picteze Michael Coxcie; cînd însă acesta a văzut pictura din biserica Maicii Domnului, a spus: „Cine a pictat-o pe aceasta, o va face bine şi pe cealaltă", şi a plecat mai departe. Acest poliptic cu patru canaturi înfăţişa la mijloc *Naşterea lui Cristos*. Mander notează „A fost abordată magistral şi bărbăteşte". Ambele altare au fost distruse de iconoclaşti. Au putut fi salvate doar cîteva fragmente, păstrate în castelul Nieuwenbrook de lîngă Beesel în regiunea Limburg şi în Rijksmuseum din Amsterdam.

Pieter Aertsen a pictat un poliptic cu *Răstignirea lui Cristos* şi pentru biserica din Warmenhuisen, în Olanda de nord. După ce s-a dezlănţuit „masacrul imaginilor", o colecţionară energică, doamna van Sonneveldt din Alkmaar, a luat în grabă măsuri pentru salvarea altarului. Ea i-a oferit bisericii 100 pfunzi, şi lucrarea a trecut în proprietatea ei. Oamenii ei se şi aflau la faţa locului, demontau altarul şi tocmai scoteau voleurile din biserică, cînd o gloată sălbatică se năpusti asupra lor, le smulse din mînă panourile despre care se crezuse că sînt deja în afară de orice pericol şi sfărîmă în bucăţi, cu topoarele, picturile create de o mînă de maestru.

Aceste trei polipticuri n-au reprezentat însă singura pierdere suferită de „Pieter cel Lung". El mai pictase alte două altare pentru Delft, pentru Mănăstirea Certozanilor și pentru Biserica Nouă; un altar al lui se afla la Louvain și altul la Diest, multe alte orașe posedînd picturi bisericești de ale sale. Aproape toate zăceau acum distruse, căzute pradă dementei. Bogata operă a unei întregi vieți de artist a fost nimicită aproape în întregime în numai trei zile.

Nouă ani mai tîrziu Pieter Aertsen a fost înmormîntat la Amsterdam. În Muzeul Kaiser-Friedrich de la Berlin se mai afla expus, înainte de ultimul război, un fragment dintr-un altar al său distrus, parte a unei mari compoziții: o mamă care-și poartă copilul pe umeri. Fragmentul a pierit în incendiul turnului antiaerian în 1945. Johannes Sievers a adunat puținele piese care au scăpat de distrugere în 1566, printre care și fragmentele din Delft. Lista lor e foarte săracă.

Nemărginit de tristă este soarta pe care a cunoscut-o moștenirea artistică a marelui maestru al primitivilor olandezi Gerrit van Leyden (c. 1460/65 — 1490/95), care a stat mai tîrziu la Haarlem la călugării ioaniți și s-a numit din această cauză Geertgen tot Sint Jans.

Geertgen a creat un altar înalt pentru Biserica ioaniților din Haarlem, care a fost apoi distrus în timpul mișcării iconoclaste, cu excepția aripii din dreapta. Panoul salvat, purtător a două compoziții independente — *Jelirea lui Hristos* și *Arderea oseminteior lui Ioan Botezătorul* —, a fost ulterior tăiat cu ferăstrăul. Astfel a întîlnit Carel van Mander cele două tablouri, de aceleași dimensiuni, la superiorul călugărilor ioaniți, împodobind pereții reflectorului în noua clădire a mănăstirii. Către anul 1630, trimisul provinciilor reunite ale Țărilor de Jos i-a oferit cele două tablouri regelui Carol I al Angliei, din moștenirea căruia ele au ajuns, nu se știe cum, la Viena, la palatul Belvedere, și de acolo în Pinacotecă.

Cu acest voleu au fost salvate poate singurele lucrări absolut certe ale lui Geertgen tot Sint

Jans. I-au mai fost atribuite, ce-i drept, alte opt tablouri de către Max J. Friedländer, însă numai cinci de către Leo Balet. Chiar dacă Geerten n-a apucat să trăiască mai mult de trei decenii, el a realizat fără îndoială multe lucrări înaintea anului 1566, căci era socotit unul din principalii maeştri ai timpului său. Dürer, care i-a văzut pare-se unele lucrări în Ţările de Jos sau la Veneţia, îl considera ca fiind „făcut pentru pictură", un artist cu o măiestrie înnăscută. Se pare că mănăstirile din împrejurimile Haarlem-ului posedaseră, pe vremuri, numeroase lucrări pictate de acest mare artist. Totul a fost distrus în 1566 sau furat în 1573.

În jurul anului 1600 un amator de artă din Haarlem, Cornelius Suycker, păstrează în casa sa „La cele şapte stele" tristele rămăşiţe ale unui altar sfărîmat. Pe unul din fragmente se vede o Magdalenă îndoliată, care stă îngenuncheată pe o năframă. Fragmentul provine din tabloul de altar al Bisericii Vechi din Amsterdam şi fusese salvat de un necunoscut din noroiul străzii. Autorul tabloului era Jacob Cornelisz. Un alt tablou al său, aflat în aceeaşi biserică şi înfăţişînd *Cele şapte fapte ale milosteniei*, a pierit fără nici o urmă. O lucrare foarte frumoasă a reuşit să salveze doamna van Sonneveldt, ducînd-o nevătămată la Alkmaar. Tabloul era datat 1517. Ambele opere, atît cea sfărîmată cît şi cea rămasă întreagă, sînt date azi dispărute.

Jan van Scorel — care lucrase în atelierul lui Dürer la Nürnberg, studiase în Palestina oamenii şi peisajul, învăţase la Roma de la Michelangelo şi Rafael, făcuse portretul papei Hadrian al VI-lea —a pictat pentru Biserica Veche din Amsterdam o *Crucificare*, pentru Biserica Sf.Maria din Utrecht patru voleuri ale unui altar sculptat şi pentru biserica din Gouda un tablou de altar. Aceste trei opere, dar şi alte multe tablouri realizate de el, au fost sfărîmate şi arse de adepţii dezlănţuiţi ai Reformei. Gustav Glück a reuşit să identifice o pictură pe lemn de 1,14 m înălţime şi 0,86 m lăţime, înfăţişînd *Prezentarea*

lui Isus la templu — o achiziție a Galeriei de pictură de la Viena —, ca o lucrare aparținînd lui Jan van Scorel și descrisă de Carel van Mander.

Van Scorel a murit cu patru ani înaintea distrugerii panourilor sale. Zece ani mai tîrziu spaniolii au scos din țară, nimeni nu știe încotro, toate picturile care scăpaseră de distrugere, căci în Spania se pare că a ajuns numai unul din tablourile sale. În Olanda se mai știe de existența a nu mai mult de șapte lucrări de Jan van Scorel.

Un mare tablou de altar datorat portretistului Willem Key din Breda a fost scos din Biserica Maicii Domnului din Amsterdam și tăiat bucăți în anul de dezastru 1566. În 1568 maestrul Key a fost chemat să-i facă portretul ducelui de Alba. În timpul uneia din ultimele ședințe, crezînd că pictorul nu cunoaște limba spaniolă, Alba îi dictă unuia din funcționarii săi sentința de condamnare la moarte a contelui de Egmont și a contelui de Hoorne. Cu un ultim efort, Willem Key s-a tîrît pînă acasă și a murit în timpul nopții...

Van Mander relatează despre o serie de alte picturi pierdute. Cine îi cunoscuse pe maeștri? Pentru instigatorii rebelilor ei nu reprezentau nimic. Dar cum de nu și-a adus aminte de ei nici unul din acei cetățeni mîndri și amatori de artă care le dăduseră înainte comenzi marilor pictori, nici un patrician, nici un consilier municipal, nici un mare negustor sau mecena — cum de nu și-au adus aminte aceștia de ei în momentul în care se apropia ceasul distrugerii? Violența a fost oare precedată de o asemenea paralizie generală? Nu s-a găsit nici un om inimos în acest popor atît de curajos pe vremea aceea, un om care să fi opus rezistență actelor irațională? Nu era de găsit nici unul care să se fi gîndit în mijlocul nenorocirii la salvarea comorilor de artă? Oare numai pe cîmpul de bătălie poate fi imaginat acel tînăr erou care, în toiul înfrîngerii, ascunde sub tunica sa pînza steagului și, prefăcîndu-se mort în mijlocul celor căzuți, o păstrează ca s-o înalțe într-o zi, cînd va reapare soarele?

Da, s-au găsit și în Olanda oameni care să ajute, care să contribuie la salvarea operelor de artă. Pe unii i-a amintit Schiller. Descoperim și cîțiva salvatori de alt soi, care din proprie inițiativă, chiar dacă mînați de impulsuri diferite, au pus la adăpost opere unice. Au existat și oameni neînfricați, cu o minunată prezență de spirit, care le-au luat-o înainte fulgerător cetelor de asalt.

Numai astfel se explică salvarea *Altarului din Gand*, celebra capodoperă a picturii neerlandeze realizată de Hubert (?) și Jan van Eyck. Se știe doar că acest altar a fost amenințat în primul rînd, datorită faimei de care se bucura, astfel că nici Filip al II-lea n-a îndrăznit să-l ducă la Madrid. Cu mulți ani înaintea furiei iconoclaste, regele comandase o copie a altarului la pictorul Michael Coxcie din Malines. Filip al II-lea i-a cerut lui Tițian să-i trimită de la Veneția albastrul de azur, foarte greu de procurat și foarte scump, necesar mantiei Mariei, și a plătit pentru copie 4.000 de guldeni, dublul onorarului cuvenit. Cît de mare a fost bucuria cînd s-a aflat că altarul a rămas neatins!

Pentru aceeași biserică a Sf. Ioan Botezătorul de la Gand a fost salvat și un alt altar prețios, ale cărui voleuri fuseseră pictate de maestrul Gerard Horenbaut din Gand, care a lucrat apoi ani îndelungați ca pictor de curte la regele Henric al VIII-lea al Angliei. Un iubitor de artă din Bruxelles, Martin Bierman, a cumpărat, fără să stea mult pe gînduri, panourile pentru o sumă foarte mică, le-a ascuns și le-a revîndut apoi bisericii la același preț, după trecerea furtunii.

O a treia operă din aceeași biserică a scăpat de asemenea de distrugere: este vorba de cele patru canaturi duble ale altarului *Sf. Luca*, executate de maestrul Frans Floris din Antwerpen, care se bucura atunci de renumele de care a avut parte mai tîrziu Rubens. Tablourile sale de altar le-a salvat pictorul Lucas de Heere. Le-a ținut ani de zile în atelierul său, spre stimularea elevilor.

O altă operă a lui Floris a fost însă „lichidată" de iconoclaşti: vestita *Înălţare a Mariei* de la altarul principal al bisericii Maicii Domnului din Antwerpen, în locul căreia a fost aşezată, mai tîrziu, opera cu acelaşi subiect a lui Peter Paul Rubens.

Din biserica Sf. Petru de la Leida a fost salvată *Judecata de apoi*, una din operele de căpătîi ale renumitului Lucas van Leyden, fiind adăpostită în Spitalul Sf. Iacob, transportată de acolo în Spitalul Sf. Ecaterina, în 1577 în biroul primarului din Palatul municipal şi, în sfîrşit, în Muzeul orăşenesc.

Tabloul *Învierea* pe care Jan Vermeyen, pictor de curte al lui Carol Quintul, l-a pictat pentru propriu-i cavou a fost scos la timp din biserica St. Gaugericus (Saint-Géry) din Bruxelles şi adăpostit într-un ascunziş de nădejde. Epitaful maestrului a ajuns mai tîrziu în posesia fiului său, care venise ca aurfăurar la curtea lui Rudolf al II-lea la Praga; apoi, ca multe alte din lucrările lui Jan Vermeyen, s-a pierdut.

De o soartă ciudată a avut parte o altă operă — şi te întrebi dacă în acest caz Providenţa nu s-a folosit cumva de un tertip deosebit de rafinat.

Coborîrea de pe cruce, tablou de pe altarul principal al bisericii Sf. Iacob din Bruges, era socotită una din cele mai remarcabile opere ale maestrului localnic Hugo van der Goes. După ce a trecut cu bine perioada asaltului iconoclaştilor, a fost sustrasă în mod foarte insolit privirilor comunităţii reformate. Un pictor a pictat în negru întregul tablou şi a scris apoi pe panou, cu litere de aur, cele zece porunci.

El a trebuit să suporte pentru această faptă reproşul sever al lui Van Mander, care a declarat că preferă să-i treacă numele sub tăcere, ca să scutească lumea artiştilor de această ruşine. Dar se poate crede totodată că acel necunoscut a recurs la o viclenie de război pentru a salva tabloul cu orice preţ. Căci pelicula neagră a început curînd, cum era dealtfel de aşteptat, să

se fisureze şi să cadă, iar cînd s-a trecut la curăţirea tabloului, capodopera lui Hugo van der Goes a oferit iarăşi privirilor întreaga strălucire a culorilor sale. Pictura se mai afla în biserica din Bruges în anul 1783, însă în perioada ocupaţiei franceze a dispărut fără urmă. Se pare că s-a pierdut definitiv.

Un alt original salvator de ocazie al operelor de artă, care a ştiut să-şi păstreze bine guldenii şi capul în zăpăceala generală, ne apare azi într-o lumină mai favorabilă decît odinioară.

Deasupra cadavrelor se rotesc corbii; pe străzile prin care trec iconoclaştii stau la pîndă afaceriştii, speculanţii. Un comerciant din Bruxelles, Thomas Werry, probabil un foarte abil negustor de obiecte de artă, a achiziţionat pentru o nimica toată, din biserica de la Alsembergh, lîngă Bruxelles, tabloul altarului principal cu *Isus răstignit*, opera maestrului Michel van Coxcie. În Spania l-a oferit apoi la un preţ foarte ridicat cardinalului Granvella, care funcţionase ani de zile ca un foarte zelos şi activ „consilier" politic al regentei Ţărilor de Jos şi care a cumpărat tabloul pentru regele său.

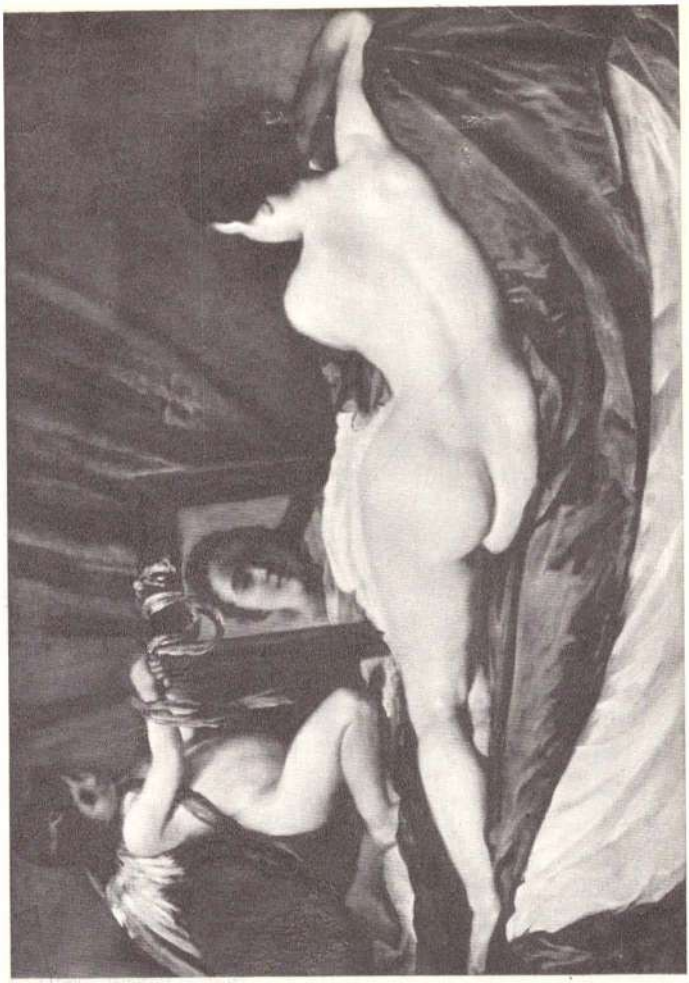
Din biserica Sf. Gudula din Bruxelles Werry a cumpărat şi a doua pictură de Coxcie, *Moartea Mariei*, şi a vîndut-o tot scump în Spania. El a practicat sistematic acest „export" de tablouri, profitînd de faptul că în Olanda şi Flandra tablourile zăceau pe stradă iar în Spania se plăteau pentru ele preţuri de colecţionar.

Se pare că, exploatînd o situaţie unică, care-i convenea de minune — şi care vine să întărească suspiciunea că pentru excesele iconoclasmului vina n-o poartă numai fanatismul —, el şi-a strîns o mare avere. Cu toate acestea, pînă şi acest cavaler al conjuncturii n-a dobîndit numai avere ci a cîştigat şi merite. Cele două altare ale lui Coxcie se mai păstrează şi azi în Spania, împreună cu multe alte opere neerlandeze care atîrnă de pereţii galeriilor spaniole, datorîndu-şi în mare măsură salvarea ascuţitului spirit practic al lui Werry.

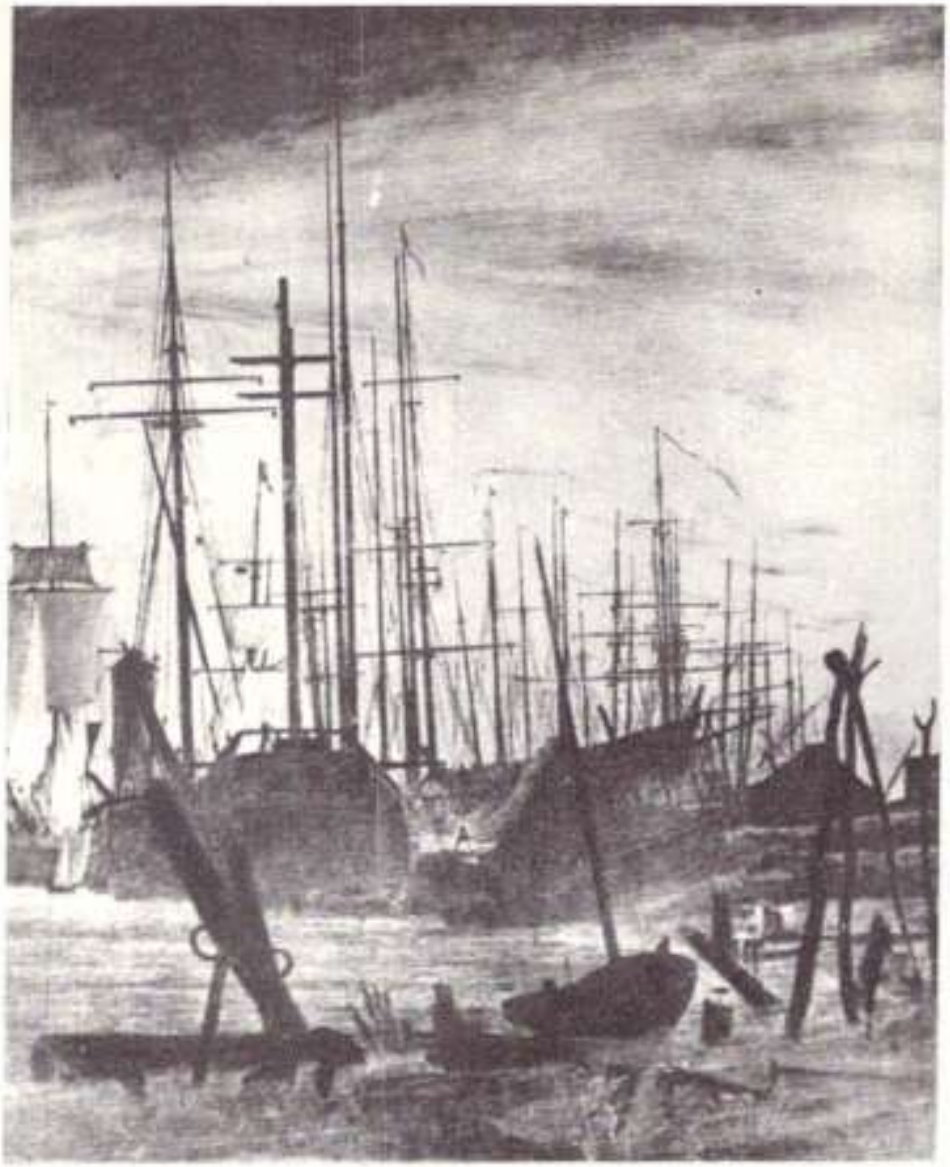
O răscoală, dacă nu este luată sub aripile protectoare ale unei revoluții victorioase, are de regulă consecințe juridice. Rebelii din Țările de Jos n-au avut noroc cu acțiunea lor iconoclastă, căci țara lor era foarte departe de cucerirea libertății. Cînd în anul următor ducele de Alba, instalat regent, începe marea epurare instituind Consiliul Sîngelui, el urmărește să paralizeze spiritele prin teroare și să umple totodată vistieria goală a regimentelor sale. Trece țara printr-o greblă lată, dar cu dinții strînși. Comisarii săi din provinciile neerlandeze îi mînă pe vinovați în grupuri mari în fața tribunalelor. Cel mai simplu este să proclami o vinovăție colectivă. Toți cei care se arătaseră vreodată recalcitranți, colaboraseră, gîndiseră la fel ca rebelii, sau se amuzaseră numai cu ei, sînt aduși în fața instanței de urgență; printre aceștia se află și iconoclaștii, care sînt declarați intenționat la fel de vinovați ca profanatorii de biserici și instigatorii înarmați.

Cine este, după părerea lui Alba, iconoclast? Cu o observație marginală legată de răspunsul la o întrebare în scris sosită din Flandra, ducele lărgește atît de mult sfera acuzaților, încît aceasta aproape că nu mai poate fi delimitată, de aceea nici azi nu putem extrage din documentele tribunalelor cifre demne de încredere. Căci în temeiul acestei însemnări a lui Alba, trebuia pedepsit ca iconoclast și cel care a primit cumineca-tură după rit calvinist, care a ascultat solemn predicile și s-a alăturat sectelor, dezicîndu-se de credința catolică. În noțiunea colectivă de „iconoclast" sînt cuprinși și tovarăși de drum neînsemnați. Alba dispune să i se prezinte, încă înaintea pronunțării sentinței, documentele procesului acelor acuzați care au asistat din curiozitate la acțiuni iconoclaste, sau care au mîncat și au băut împreună cu iconoclaștii...

În felul acesta cei care au mînuit cu turbare ciomege și topoare se pierd în masa celor pedepsiți, dispar în lungul șir al celor ce sfîrșesc la spînzurătoare, pe butuc sau pe rug, pentru ca avutul lor să revină vistieriei spaniole.



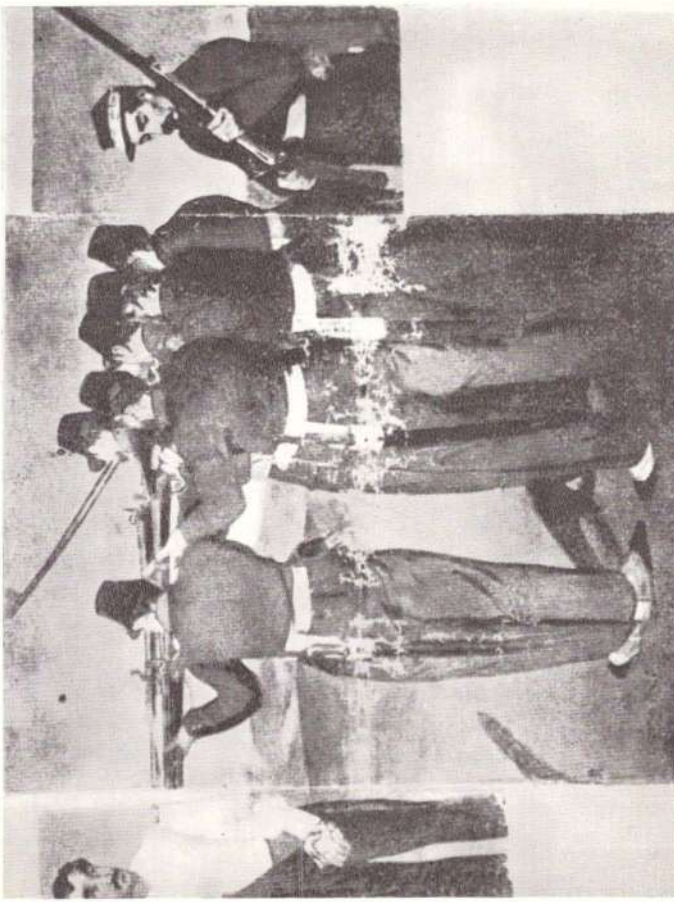
Cu toporul impotriva Venerei.
În primăvara anului 1914, englezoaica Mary Richardson, revoltată de arestarea conducătoarei de sufragete Pankhurst, s-a năpustit cu toporul asupra capodoperei lui Velázquez *Venus cu oglinda* (Londra, National Gallery).



Specialiștii prevăzuseră nenorocirea.

Cu toate acestea, în vara anului 1931, Palatul de cristal din München a fost mistuit de flăcări. Au căzut pradă incendiului cele mai alese picturi ale școlii romantice, printre care *Portul Greifswald după asfințit* de Caspar David Friedrich și *Noi trei* de Philipp Otto Runge.

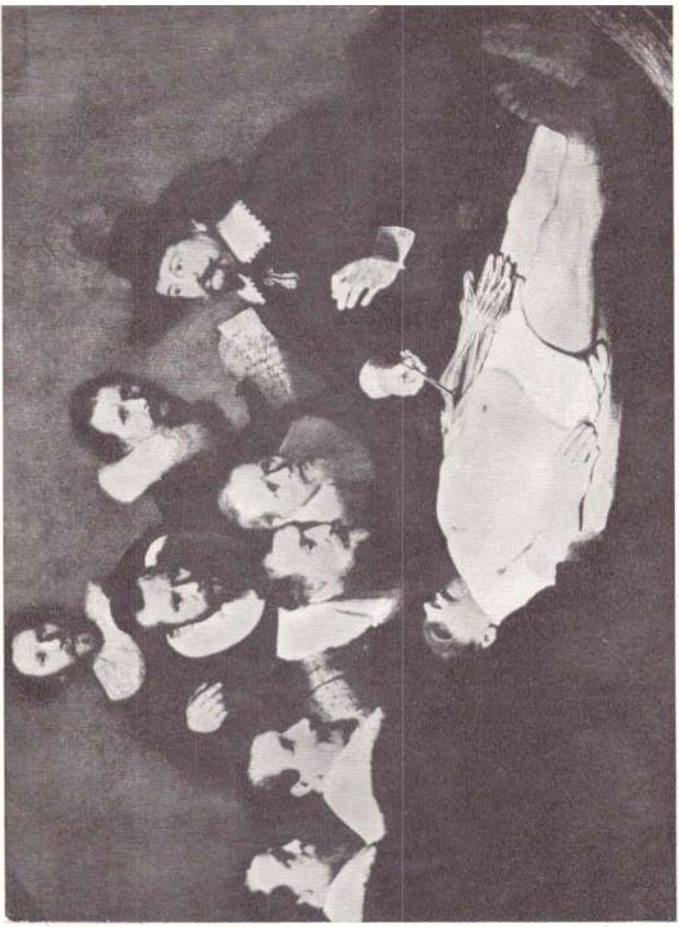
Execuția împăratului Maximilian
a fost vîndută «en detail». Familia lui Manet socotise inițial că această replică ar fi lipsită de valoare, pentru ca mai tîrziu s-o valorifice într-un mod straniu (Londra, Tate Gallery).



Artiștii nu prea știu să chibzuiască.
Acest lucru este valabil și pentru Adriaen Brouwer, care în scurta sa viață — n-a trăit decît 32 de ani — a pictat aproximativ 300 de tablouri. Modelele — țărani bînd, fumînd și încăierîndu-se — și le căuta în cîte un han sau vreo *Circiumă*. Adevărata măsură a profunzimii și sensibilității sale o dau puținele peisaje care ne-au parvenit, printre care *Luna răsărind la malul mării*.

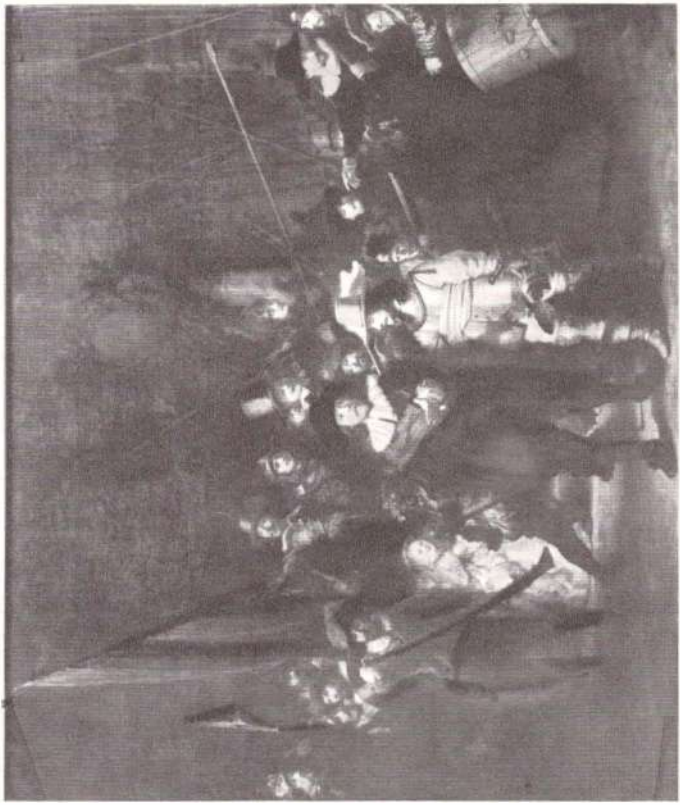
→

A face bani din tablouri,
ideea aceasta nu i-ar fi venit lui Watteau. El le dăruia deseori, cînd întîlnea cîte un admirator. *Firma negustorului de tablouri Gersaint*, achiziționată mai tîrziu de Frederic cel Mare, a fost ultima din capodoperele sale.



Tema nu prea e apetisantă;
Rembrandt a cucerit, totuşi, publicul din Amsterdam cu *Lecţia de anatomie a profesorului Tulp*, prima sa comandă importantă. Din acest moment, a-ţi comanda un portret la Rembrandt devine o modă.

Întreaga Olandă s-a cutremurat de groază
cînd, în 1911, un tînăr s-a năpustit cu un cuțit de cizmărie asupra *Gărzii de noapte* a lui Rembrandt. Contemporanii repudiaseră, însă, acest tablou.



O achiziție prestigioasă!

O echipă de specialiști și experți în tehnologia picturii furnizează, împotriva tuturor suspiciunilor, dovada indubitabilă că *Autoportretul cu beretă roșie* este opera lui Rembrandt.

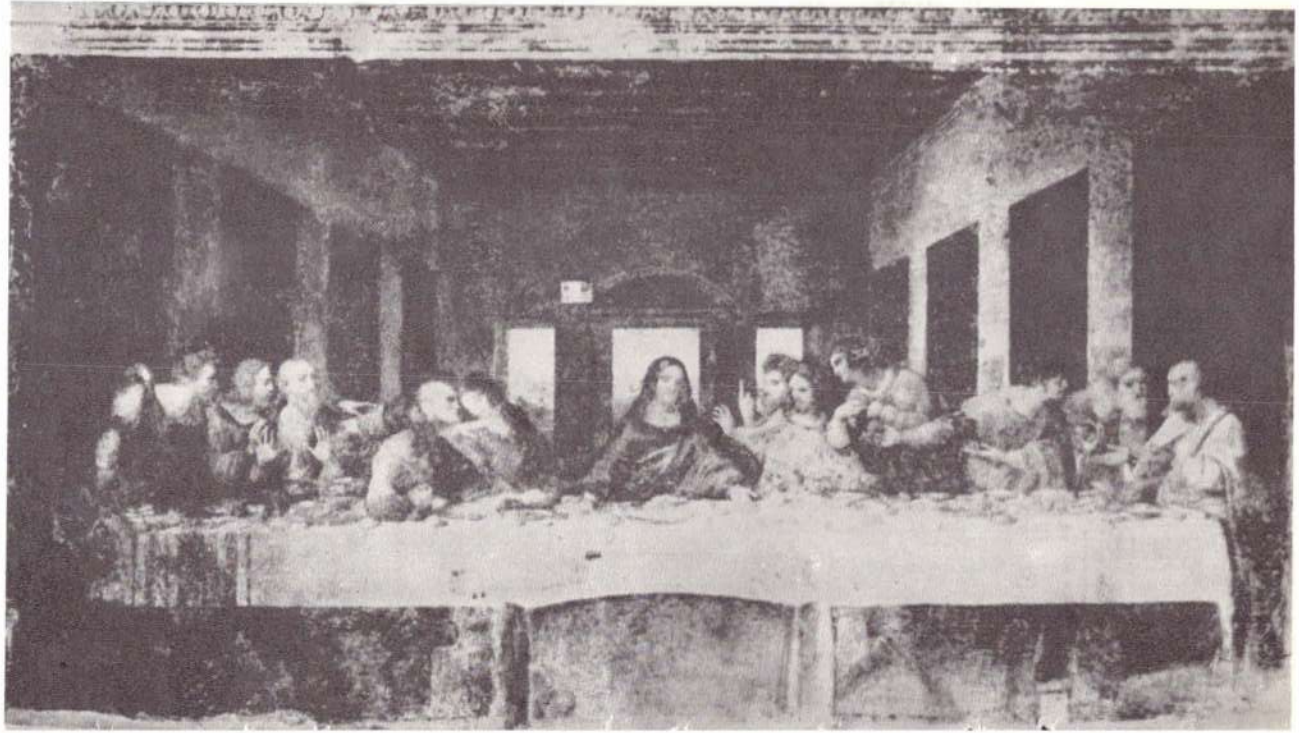
Sîntem fericiți?
este întrebarea pe care și-o pun neobosit cei ce iubesc. Răspunsul cel mai frumos și mai festiv al lui Rembrandt a fost *Autoportretul cu Saskia.*

Pictura murală «Bătălia de la Anghiari», urma să fie realizată de Leonardo în competiție cu Michelangelo. Din lucrarea neterminată s-au păstrat numai studii și cópii, printre care și studiile de «capete de călăreți».

Mii de demoni pun în pericol arta, unul dintre aceştia se cheamă prostia.

Într-un tablou al lui Leonardo tratînd legenda *Sf. Ieronim* a fost tăiat într-o zi capul sfîntului. Întîmplarea fericită a făcut ca unchiul lui Napoleon, un pasionat colecţionar, să redescopere părţile detaşate.

Operele de artă celebre nu sînt la adăpost de orice pericol. Mona Lisa a lui Leonardo a putut fi furată într-o zi din Luvru şi a rămas dispărută timp de doi ani.



Leonardo a întreprins un experiment îndrăzneț
de a forța peretele refectoriului mănăstirii Santa Maria delle Grazie (Milano) să primească un amestec de tempera și ulei. O încercare nefericită: primele deteriorări au apărut foarte curînd.

Povestea acestui tablou este un roman.
Sărbătoarea cununilor de trandafiri i-a adus lui Albrecht Dürer cel mai mare onorariu din viața sa; ea a fost totuși vîndută ulterior la un preț de nimic.

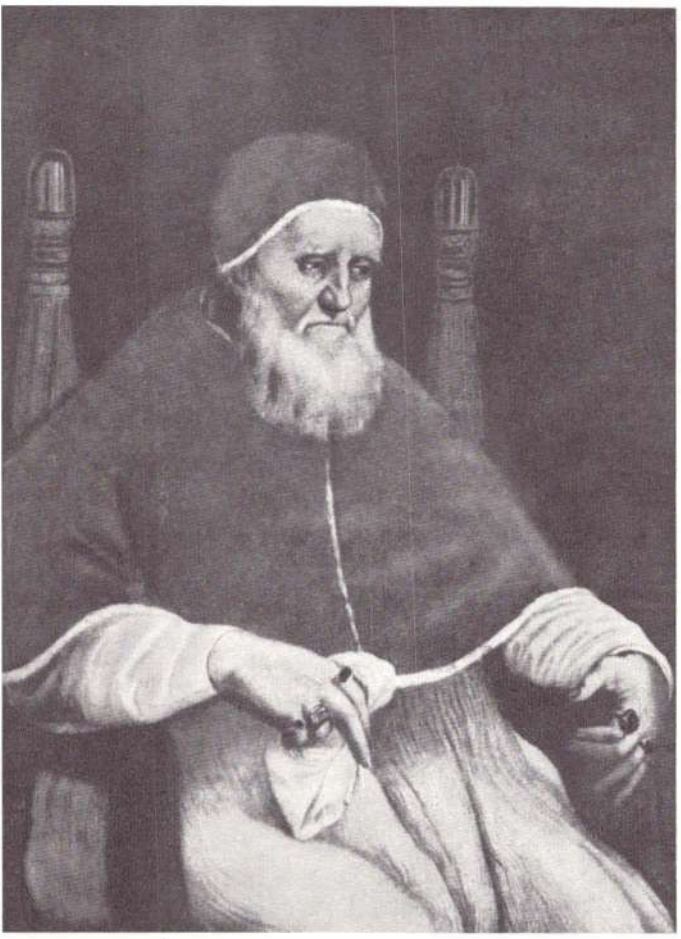
Problemele de stat îi erau nesuferite împăratului.
Rudolf al II-lea a cheltuit sume imense pentru opere de artă, în timp ce o armată de savanți a făcut din cetatea Pragăi o adevărată academie.

Veneția a pierdut în 1867 un tablou renumit, «Moartea Sf. Petru Martir» de Tițian.
Pictura fusese ocrotită timp de secole printr-o lege: pe răpitor îl aștepta pedeapsa cu moartea!
În 1802 însă tabloul a devenit prada francezilor lui Napoleon; readusă la Veneția a fost mistuită de un incendiu. Două fragmente, salvate din cenușă, au apărut mai tîrziu la Viena.

Jupiter și Io,
o altă capodoperă a lui Correggio, printr-o fericită întîmplare scapă demenței destructive a lui Louis d'Orléans. (În imagine: capul lui Io, detaliu din tabloul păstrat la Kunsthistorisches Museum, Viena).

Nenorocirea se produce acolo unde te aştepţi mai puţin.
După o peregrinare fără sfirşit, plină de pericole, *Leda cu lebăda* a lui Correggio este smulsă din ramă şi sfîrtecată de un principe bigot.

Mîndrie de colecționar eternizată : Galeria de pictură a lui Leopold Wilhelm. Teniers a pictat asemenea «cataloage» care la rîndul lor sînt păstrate acum în galerii. Tablourile înfățișate pot fi identificate fără osteneală, datorită surprinzătoarei fidelități a redării acestora.



Papa Iuliu al II-lea a fost poate cel mai mare mecena din timpul Renașterii. El a stimulat mulți artiști ai vremii sale să înfăptuiască lucruri deosebit de prețioase; îndeosebi pe Bramante, pe Michelangelo, precum și pe Rafael care i-a făcut multe portrete (Uffizi, Florența).

Dintr-un bloc de marmură de Carrara,
la care-şi încercase puterile un alt sculptor, l-a cioplit Michelangelo pe giganticul *David*. (În imagine: capul lui David).

În Sibila libiană,
detaliu din pictura Capelei Sixtine, este concentrată înalta artă a sculptorului-pictor care ani de zile a depus eforturi supraomenești pentru realizarea acestei opere uriașe.

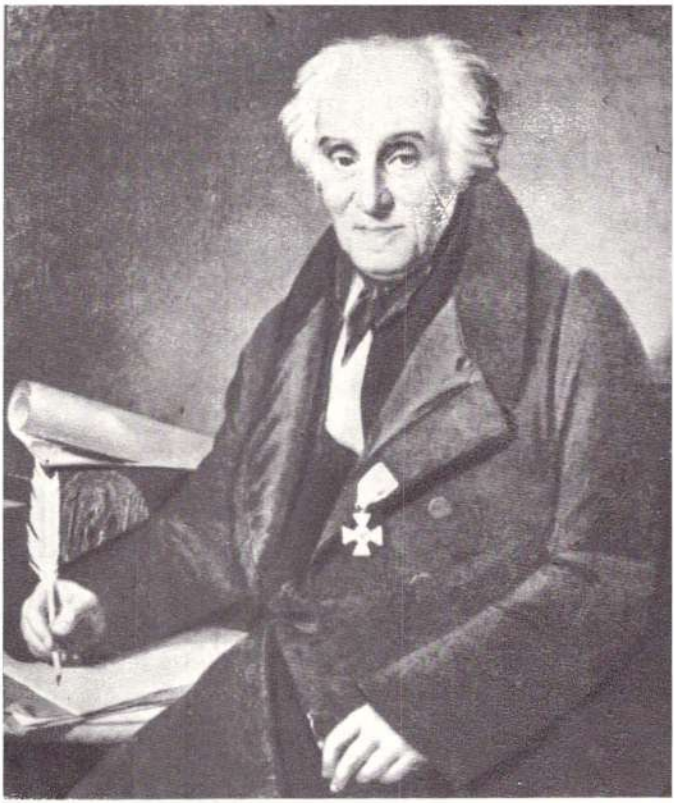
«Flora», bustul de ceară atribuit lui Leonardo, a provocat dispute furtunoase. Bustul face parte din operele de artă care au scăpat de distrugere la Berlin. În stînga: misterioasa fotografie din albumul lui Lucas.

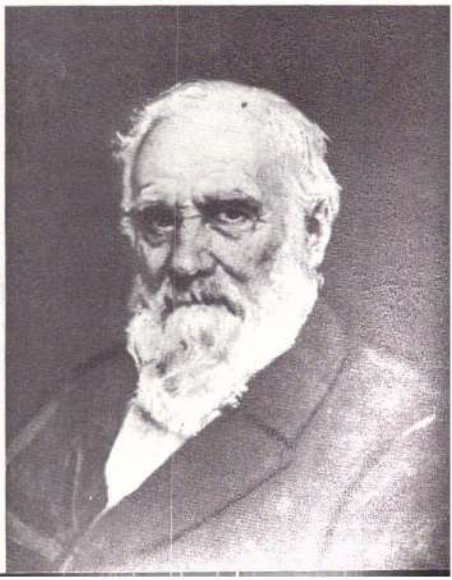
Cu tablouri în loc de bani peşin

se pot plăti în Anglia taxele de succesiune. Pe această cale National Gallery din Londra a putut achiziţiona unele picturi valoroase, printre care *Pietà* de Rogier van der Weyden, una din acele opere ale sale care au supravieţuit furiei iconoclaste a calviniştilor.

Cu greu ne-am mai putea forma astăzi o imagine exactă asupra personalităţii artistice a lui Daniele da Volterra, cel mai bun elev al lui Michelangelo Buonarroti. Bustul bătrînului Michelangelo îi aparţine fără îndoială.

Mîna lui Napoleon întinsă după trofee
fusese adeseori o mînă ucigașă. Fresca lui Daniele da Volterra, *Coborîrea de pe cruce*, a fost lăsată în voia soartei, după incompetente și dăunătoare încercări de desprindere a picturii.





Max von Pettenkofer era un «outsider» cînd în 1863 a fost numit într-o comisie formată din artişti şi oameni de ştiinţă. El a descoperit cauza opacizării verniului. (Portret de Kaulbach.)

Ferdinand Franz Wallraf (1748—1824)
a salvat de la pieire inestimabile comori ale artei germane şi neerlandeze, punînd bazele celebrului muzeu care-i poartă numele (portret de Egidius Mengelberg, în Muzeul Wallraf-Richartz, Köln).

Pentru 180 000 mărci aur
a achiziţionat regele August al III-lea al Saxoniei în 1754 *Madona Sixtină* a lui Rafael, mîndrie a Pinacotecii din Dresda. Restaurarea întreprinsă în 1827 de Palmaroli a fost mult comentată.

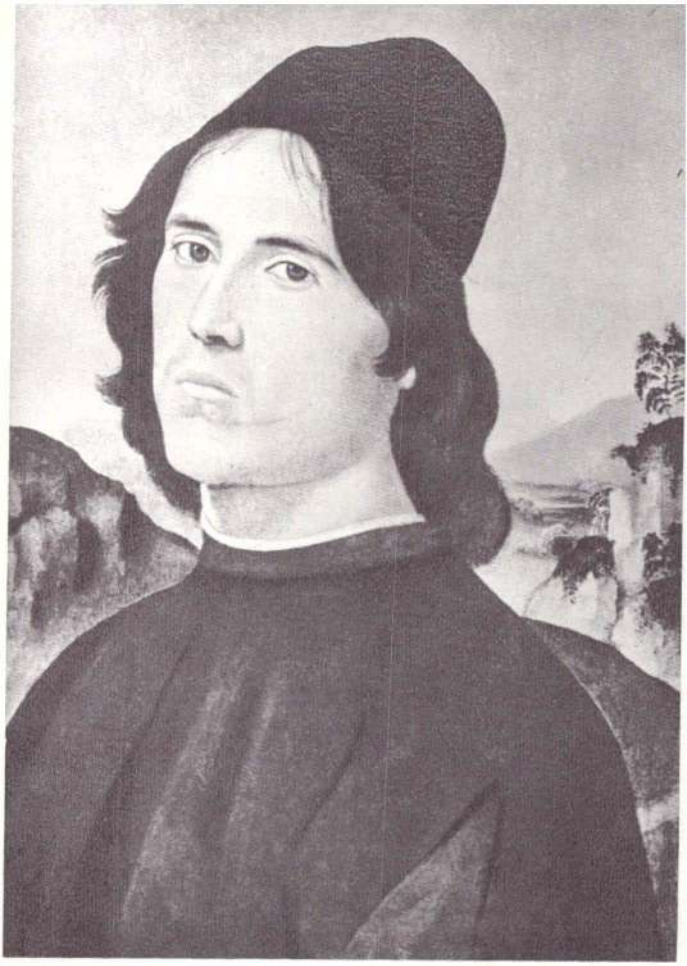
Într-o expoziție de pictură unică în felul ei
National Gallery din Londra a demonstrat marea deosebire dintre suprafețele devernisate și cele încă acoperite de verniul înnegrit. Un exemplu: *Nenorocirile războiului* de Rubens.

Radiografii ale celebrei «Mona Lisa»
au dezvăluit trei repictări succesive, dintre care două pot fi considerate cu certitudine ca eboșe originale, abandonate de Leonardo.

Jerg Ratgeb, maestrul «Altarului de la Herrenberg» (în imagine), a cunoscut pe propriul trup Patimile biblice. Învinuit de instigare la răzvrătire împotriva nobilimii, a fost torturat și sfîșiat în patru bucăți.

Frescele lui Jerg Ratgeb, din Mănăstirea Carmeliților de la Frankfurt, au fost «înecate» de repictări și impregnări succesive. Înainte ca bombele să fi distrus foișorul în bună parte, un specialist a reușit să înfăptuiască minunea: picturile s-au trezit la o viață nouă, plină de strălucire.

În condiții misterioase a dispărut
în secolul al XVII-lea *Răstignirea cea mică* a lui Grünewald (din care reproducem un detaliu). Lucrarea a fost regăsită datorită bunului instinct al unui magistrat, amator de artă.

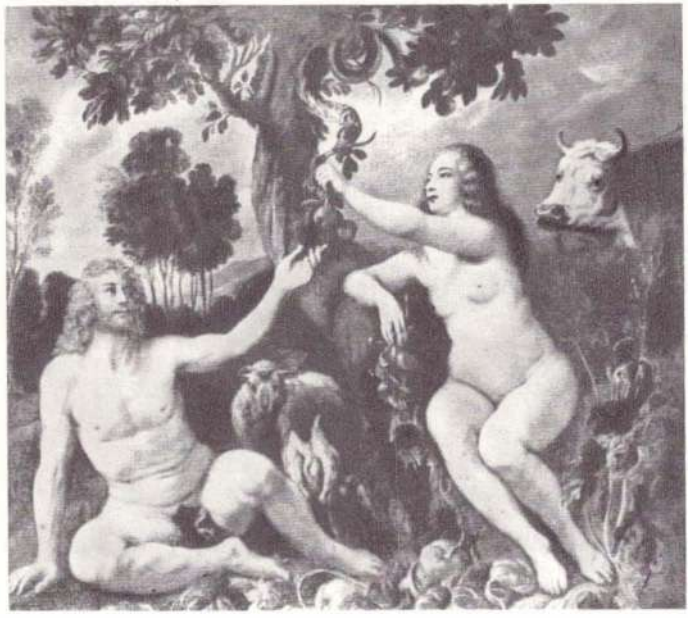


Într-un dulap
a ţinut un meseriaş din München, ani de zile, «prada sa de război»: cinci picturi din secolele XV-XVI, printre care *Autoportretul* lui Lorenzo di Credi.

La o licitație neinsemnată
a descoperit Gustav Glück portretul unui prinț de Gonzaga, fragment al unuia dintre cele mai importante tablouri de altar pictate de Rubens.

Prin repictare

opera unui maestru poate fi atît de desfigurată, încît să rămînă multă vreme neidentificată. Aşa s-a întîmplat cu *Adam şi Eva* a lui Jacob Jordaens. Martin Porkay i-a redat aspectul original (jos), dezvăluind totodată destinul neobişnuit al unei picturi.



Într-un pachet de fotografii «lipsite de interes» a găsit Wilhelm von Bode această imagine. Întîmplarea a permis astfel redescoperirea tabloului *Învierea lui Lazăr* de Albert van Ouwater, dispărut în timpul jefuirii Haarlemului (1573).

Una din primele victime
ale politicii «culturale» naziste a fost Karl Hofer.
În imagine: *Fete aruncînd flori* de K. Hofer

Interdicția de a picta sau emigrarea
erau alternativele multor artiști germani.
Max Beckmann a plecat în străinătate.
Tabloul o prezintă pe Minna Beckmann-Tube, soția artistului.

Ernst Barlach: Autoportret (litografie).

Tragedia unui artist scos în afara legii
se reflectă în scrisorile lui Ernst Barlach. Sculptura *Bărbat cîntînd* a fost realizată în 1930.

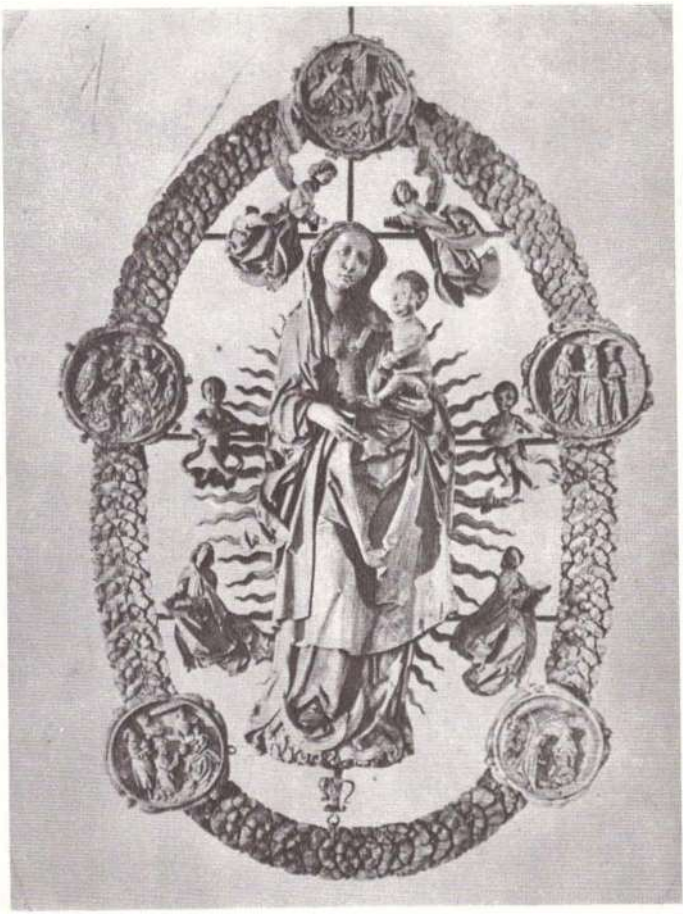
Monumentalul «Altar din Cracovia» de Veit Stoss (13 × 11 m) fusese răpit de naziști în timpul ocupației Poloniei. Astăzi lucrarea se află din nou în Biserica Fecioarei din Cracovia. (În imagine: un fragment al altarului sculptat și policromat).

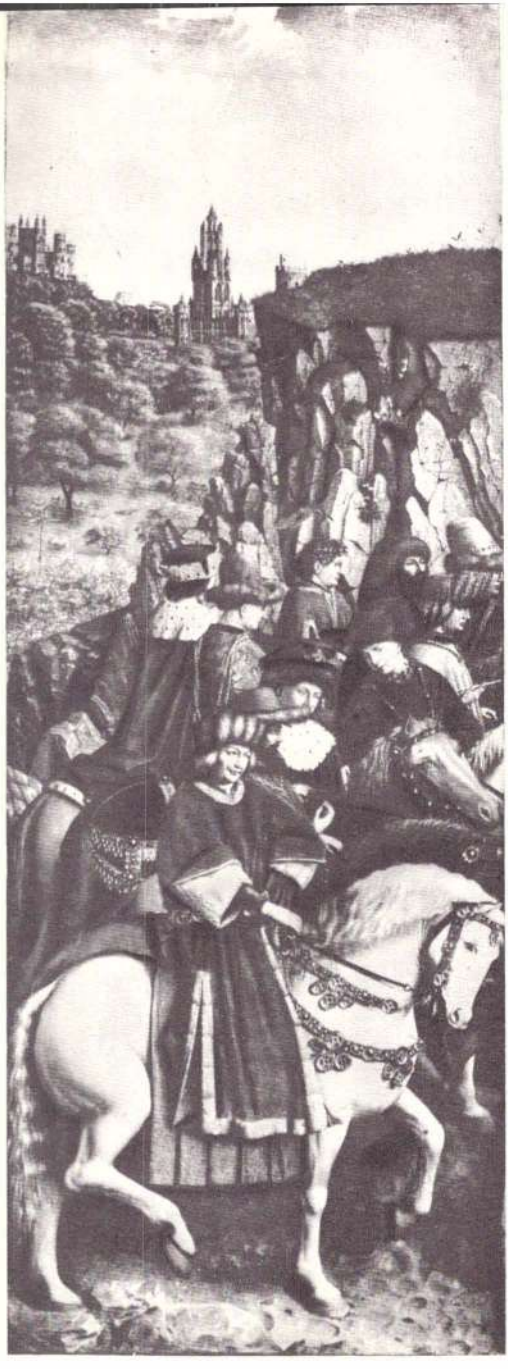
Portretul doctorului Hermann Schwarzwald
este o capodoperă de tinereţe a lui Oskar Kokoschka (1911). Şi acest artist a părăsit Germania după 1933.

Turnul de apărare antiaeriană Friedrichshain
semăna cu un adevărat furnal: în primele zile ale lunii mai 1945 au ars aici peste 400 tablouri valoroase ale artei europene, printre care *Masă la Sanssouci* de Menzel.

Portretul ducelui de Wellington de Goya a fost furat din National Gallery (Londra) în condiții pînă acum neelucidate.

Hoții care au furat «Madona din Volkach» de Tilman Riemenschneider, odinioară în biserica din Weingarten (Maina), au reușit să dispară în bezna uitării.





Nu a fost regăsit nici pînă astăzi panoul cu *Judecătorii cei drepți* — fragment al *Altarului din Gand* de Van Eyck — furat în 1934.

9

Roma merită o răscoală

Vine o vreme cînd fiecărei răzvrătiri pare că i se taie respirația, în care pasiunea neînfrîntă încremenește dintr-o dată și, ca după un festin amețitor, participanții se trezesc; este o trezire care înseamnă și consternare. Ei se văd pe scena manifestării lor istorice și descoperă că în colb zac lucruri irecuperabile.

Este momentul în care primul zice: n-am crezut c-o să fie chiar așa — iar un al doilea: n-am vrut să fie așa. Astfel și-au spus parizienii după revoluție: coroana ne supăra pentru că avea prea multă putere, nu pentru că era de aur și bătută în pietre scumpe. Unde este aurul, unde sînt nestematele? Ce ne facem acum, pentru a ascunde această autojefuire sau, dacă nu este posibil, pentru a o repara?

În general nu-i agreem pe fanfaronii istoriei, care se poartă ca la iarmaroc, unde se aruncă cu mingi în toate oalele ca să sune și să zăngăne. Fiecare revoluție trebuie să caute să-și asigure un tipar propriu, o nouă solemnitate. O națiune nu găsește nici o satisfacție în a-și vedea micșorat tezaurul național strîns de veacuri.

O națiune care posedă atita gust înnăscut cum este cea franceză, căreia oratorii săi îi spuneau mereu că trebuie să se considere noul popor făuritor de stat al Europei, cel mai mare de la romani încoace, nici nu poate simți altfel: ea tre-

buie să simtă nevoia unui stil al vieţii publice care să se împodobească cu nemurire. Un proaspăt cetăţean al republicii, Henri Grégoire — cel care cu numai cîţiva ani în urmă mai stătea cu cîrja sa episcopală pe treptele catedralei din Blois şi-şi dădea binecuvîntarea credincioşilor —, rosteşte la 31 august 1794, în faţa Adunării Naţionale, primul cuvînt limpede, de o largă accesibilitate, în această chestiune: „Îi lovim pe tirani, apărăm arta".

Abia cu o lună în urmă a fost dus Robespierre, cu maxilarul zdrobit, la ghilotină. Balul jalnic al iacobinilor s-a terminat. Acum republica trebuie să arate adevărata sa chemare. Trebuie să-şi adune puterile şi să dobîndească un nou respect.

Muzele le stăpîneşte doar acela
Care le poartă la pieptu-i cald.
Pentru vandali ele sînt doar piatră.
Schiller

Cetăţeanul Grégoire ţine unul din primele sale discursuri celebre împotriva pustiirilor, cărora, cu doi ani în urmă, le-au căzut pradă comori de artă de neînlocuit. Căci atunci, la 11 august 1792, cînd Convenţia a hotărît abolirea regalităţii, lumea n-a năvălit numai în Tuileries şi în încăperile regelui în viaţă, ca să-i pună pe cap boneta roşie, ea s-a prăvălit în stradă, ca să-i tragă la răspundere şi pe regii din trecut.

De pe Pont-neuf a fost dat jos monumentul regelui Henric al IV-lea. Statuia de bronz a lui Ludovic al XIII-lea (care stătea de peste 150 de ani în Place Royale pe puternicul său cal de bronz destinat iniţial lui Henric al II-lea, calul fiind opera lui Daniele da Volterra, elev al lui Michelangelo) a zburat din şa, calul şi călăreţul ajungînd împreună în cuptorul de topit. Monumentul regelui Ludovic al XIV-lea din piaţa Vendôme s-a sfărîmat în cădere. Pe potcoavă se putea citi data terminării modelului, 12 august 1692. O sută de ani stătuse aici. Şi întocmai ca la Paris,

furia distrugerii a bîntuit toată Franţa, nimicind tot ce purta pecetea coroanei sau amintea într-un fel de curtea regală: bogatele colecţii ale palatelor — statui, picturi, porţelanuri, lucrări în aur şi argint, manuscrise şi tipărituri rare; anii 1792 şi 1793 au înghiţit valori inestimabile.

Grégoire ştie că pentru toate acestea au început să fie găsiţi înlocuitori. Glorioşii soldaţi ai Republicii au început să strîngă în Olanda şi Belgia opere care vor fi văzute în curînd la Paris. Acestea vor face să fie uitată amintirea sumbră a răzvrătirii împotriva artelor, vor compensa cu prisosinţă pierderile.

Soldaţii, ziceam, vor compensa ceea ce au distrus dărîmătorii de monumente de la Paris. De fapt nu sînt chiar soldaţi, sînt oameni de un tip nou pe care nu i-a cunoscut încă nici o armată, dar care vor apărea de acum înainte în multe armate, pînă în zilele noastre.

Directoratul a repartizat armatelor comisari însărcinaţi să caute peste tot, în ţările cucerite, pradă de mare valoare. Ei preiau acele sarcini pentru îndeplinirea cărora un ostaş de rînd nu are însuşirile necesare. Asistăm la activitatea primului comandant cu însărcinări speciale care poartă cocarda statului. Chiar dacă el însuşi nu poartă armă, ia peste tot măsuri argumentate prin forţa armelor, sprijinindu-se pe accesoriile şi ameninţarea uniformelor care-l întovărăşesc. Nu mai este vorba de un comandant amator de pradă, un general sau colonel care face să dispară în buzunarul său sau aruncă în trăsura sa cîteva raritaţi de preţ, nici de un principe galant, dispus a satisface capriciul soţiei sau al unei curtezane cu un pachet valoros sosit cu poşta militară. Nu aceştia apar imediat după război în ţara cucerită ca să-şi ia partea lor din viitoarele dezpăgubiri. Avem de-a face acum cu un funcţionar al statului care, acumulînd funcţia de specialist în antichităţi şi executor judiciar, caută oficial valorile de preţ şi le strînge. Nişte muşchetari tîmpi obişnuiesc să ciopîrţească madonele, să spargă serviciile Sèvres
 şi să folosească portretele în ulei ca ţinte în exer-

sarea artei lor de a trage cu pistolul. O națiune modernă nu mai poate tolera așa ceva. Ea desăvîrșește acțiunea de demontare a artei, înzestrînd-o cu sistem, evidență, reglementare, metodă.

Statul francez și comisarii săi au la îndemînă splendide fraze sforăitoare. Firește, „nu este vorba de jaf, nu se aduce acasă vreo pradă", ci — cum ar putea fi altfel! — „operele de artă se avîntă în întîmpinarea eliberatorilor lor pentru ca, străbătîndu-le rîndurile, atrase de măreția unei inegalabile revoluții, să pornească în marș spre Paris, singurul loc unde-și pot găsi liniștea." Prin urmare: „Van Dyck și Rubens sînt în drum spre Paris și arta flamandă pornește în masă pentru a împodobi muzeele noastre".

În general, statul național modern ne apare aici în ciudatul său rol de strîngere a prăzii: administrația, statul, armata, știința și arta în cea mai strînsă colaborare. Mai tîrziu se va putea spune: „toate armonios îmbinate".

De fapt, parizienii vor avea în curînd posibilitatea să admire prima recoltă a comisarilor, printre altele frumoasele piese jefuite din provinciile renane.

Întrucît însă cei în cauză socoteau că l-au înțeles foarte bine pe cetățeanul Grégoire cînd acesta le-a amintit de tradiția romană, ochii lor se îndreaptă — tînărul Bonaparte pătrunzînd în Italia de nord — către cel mai mare muzeu pe care-l cunoscuse pînă atunci lumea. Intenția de a lua ca pradă și din Italia mai multe tablouri decît steaguri, mai multe monumente decît tunuri, nu se face, ce-i drept, auzită în Ordinul de zi al generalului. El și-a pus toga, pentru că se adresa urmașilor Romei: „Popoare ale Italiei, armata franceză vine să vă rupă lanțurile. Întîmpinați-ne cu încredere! Proprietatea voastră, religia voastră, obiceiurile voastre nu vor avea de suferit. Sîntem prietenii tuturor popoarelor și îndeosebi ai urmașilor lui Brutus, ai scipionilor și ai marilor personalități pe care noi înșine ni le-am ales ca modele. A reface Capitoliul și a ridica acolo statuile eroilor care i-au conferit

faimă, a trezi poporul roman care a încremenit în secolele de robie — acesta să fie rodul victoriilor noastre".

Acest patos nu trădează nimic din ceea ce se pune la cale prin poşta cu curieri între Directorat şi cartierul general al corsicanului. Lazare Carnot scrie de la Directorat la 7 mai 1796:

„Italia îşi datorează în cea mai mare parte comorile şi renumele său artelor frumoase. A sosit însă timpul în care imperiul său trebuie să se mute în Franţa, ca să confirme şi să împodobească imperiul libertăţii. Această campanie glorioasă, care-i va da Republicii noastre forţa prin care să le dicteze duşmanilor pacea, trebuie să compenseze şi distrugerile provocate la noi de teroarea proprie".

Acelaşi om îi scrie generalului Bonaparte, arătînd spre Roma: „Unele din frumoasele sale monumente, din statuile, medaliile, bibliotecile, bronzurile sale, din madonele sale de argint şi chiar din clopotele sale ar acoperi cheltuielile pe care le-ar reclama o eventuală vizită la Roma."

Napoleon nu va pune niciodată piciorul pe pămîntul Romei, dar nici nu va uita să urmeze această indicaţie şi s-o transmită şi altora.

Ceva din directivele secrete ale guvernului trebuie totuşi să fi ajuns foarte curînd la urechile parizienilor. Iar la Paris mai existau totuşi artişti, savanţi, oameni politici care nu erau deloc de acord să se folosească armata pentru achiziţionarea de antichităţi. Este spre lauda Franţei că în acea vreme o frondă şi-a ridicat glasul împotriva barbariei dezlănţuite, că au existat bărbaţi care rosteau răspicat cuvinte de cinste şi respect, care au găsit curajul necesar să condamne demenţa criminală care începea să bîntuie acum, nu numai pe străzile Parisului, ca odinioară, ci într-o bună parte a Europei. Unul dintre aceşti curajoşi — printre care se aflau şi pictorii Louis David, Louis Moreau cel Bătrîn, Jean Moreau cel Tînăr şi Anne-Louis Girodet, sculptorii Jacques Le Sueur, Augustin Pajou, arhitecţii Pierre Fontaine şi Charles Percier şi al-

ții — se distinge printr-o îndrăzneală care nu va putea fi uitată niciodată. Este vorba de arhitectul Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, un spirit cu adevărat european. El își tipărește scrisorile polemice adresate generalului Miranda, iar în cele din urmă îi scrie chiar lui Napoleon. Îi vom mai da cuvîntul lui Quatremère. Dar abia după ce vom fi aflat toate cîte s-au întîmplat la Roma cuvintele sale vor dobîndi întreaga lor semnificație, așa cum și glasul Casandrei a răsunat mai înfiorător printre ruinele Troiei decît în cetatea nedistrusă.

Din luna aprilie 1792 noii stăpîni de la Paris sînt în război cu Austria. Ca și în secolele trecute, în primăvara anului 1796 Italia de nord devine iarăși teatru de război. Regele Savoiei, aliat cu împăratul, trebuie să capituleze în fața furtunosului Bonaparte; este invadată și Lombardia austriacă, iar neutralitatea micilor suverani e măturată. Toate acestea într-un răstimp de cîteva luni.

La 9 mai 1796 ducele de Parma semnează tratatul cu Bonaparte, la 17 mai 1796 același lucru îl va face ducele de Modena. În fiecare din aceste tratate este prevăzută condiția de a fi predate, la alegerea comisarilor, cîte douăzeci de opere de artă. Este un început foarte modest.

Romagna, statul bisericesc al papei, stă ademenitoare în cîmpul vizual al cuceritorilor.

La 19 mai, un agent al armatei franceze primește indicația să identifice obiectele de valoare artistică și științifică care merită să fie duse din Italia în Franța. Peste zece luni, papa trebuie să accepte dictatul de pace de la Tolentino, care-l obligă să plătească 30 milioane în aur și să predea 100 de opere de artă, la alegerea comisarilor.

Bănuiește oare Roma ce o așteaptă?

Ei da, romanii, drăguții de ei, sînt oameni de lume, și, orice ar fi semnat papa, tot n-o să se prăbușească cerul peste Monte Pincio. Oricum, dominația papală, statul eclesiastic în toată întinderea sa multora nu li se mai pare viabil. În

afară de aceasta, există în oraş destui republicani, destui franţuziţi, liber-cugetători care, ca peste tot în Europa, sînt cuceriţi de ideile de la Paris. La Milano, francezii au organizat imediat după intrare un mare bal în castel, la care le-au invitat pe doamnele din înalta societate. Ei bine, tot aşa vor arunca desigur şi pe cele şapte coline ale Cetăţii eterne sămînţa libertăţii lor şi a noastră!

Roma era încă de pe atunci un oraş turistic şi, ca şi astăzi, un centru de atracţie pentru artiştii din toată Europa. Acestora le datorăm relatări competente. Ei rămîn la Roma în timp ce se apropie trupele franceze; mulţi dintre ei se stabilesc aici pentru totdeauna.

Roma nu poate apune.

Întîlnim aici o pictoriţă de renume european, Angelika Kauffmann. Ea s-a căsătorit cu un coleg italian, locuieşte cu Antonio în frumoasa lor Casa Zucchi ca într-o galerie cu tablouri ale maeştrilor de odinioară şi cu sculpturi antice. Celorlalţi nu le merge chiar atît de strălucit. Veşnic bolnăviciosul pictor Asmus Jacob Carstens îşi împarte atelierul cu pictorul Carl-Ludwig Fernow, care a dat ca adresă pentru corespondenţă cea a cafenelei Greco din strada Condotti, probabil pentru că nici un factor poştal nu i-ar găsi cămăruţa din casa de raport în care locuieşte. El veghează multe zile şi nu puţine nopţi la căpătîiul lui Carstens, care are friguri şi înghite chinină.

Din păcate nopţile sînt acum atît de agitate, încît bolnavul cu greu poate aţipi cîte puţin. Roma papală aşteaptă salvarea de la un miracol. Procesiuni de implorare a divinităţii străbat străzile. Oamenii vin în haine negre şi în picioarele goale şi cîntă litanii. Nişte băietani au împrăştiat pe jos cioburi de sticlă, şi se aude din cînd în cînd strigătul de durere al cîte unei femei sau fete.

Miracolul se lasă zadarnic aşteptat.

Şi deodată, în plin iulie, sosesc primii comi-
223 sari francezi, însoţiţi de o escortă de 2000 oşteni

călare. Da, comisarii sînt în frunte. La colţurile de stradă apar curînd anunţuri ale papei: Pedeapsă cu moartea pentru ultragierea unui comisar. Recompensă de 500 taleri pentru orice denunţ. Zece ani galere pentru orice tăinuire a unei manifestări antifranceze.

Noaptea afişele sînt mîzgălite cu cruci roşii şi negre, iar pe cuvîntul „Governo" se pot vedea urme de excremente care şi-au nimerit ţinta. Comisarii sînt fluieraţi cînd îşi fac apariţia pe stradă, iar uneori zboară chiar şi pietre în urma lor.

Biserica este mai prudentă. În serviciile divine oficiale preoţii încearcă să potolească spiritele. Unul zice în predica sa că nu trebuie deplînsă argintăria bisericii. Adevăratul creştinism este mîndru de sărăcia sa. Obiectele de cult din alamă sînt mult mai plăcute Domnului, iar plecarea statuilor antice, a acestor idoli păgîni, este salutară.

Printre cei ce ascultă această predică stă înmărmurit şi pictorul-filozof german Fernow. El ştie că în toate ipsosăriile se lucrează febril, se execută cópii după *Apollo din Belvedere*, după *Laocoon*, după torsul lui *Hercule* şi multe alte statui antice, pentru a putea, cel puţin, suplini într-un fel pierderile ce avea să le sufere Roma. Preotul trebuie desigur să ştie că însăşi Curia a dat dispoziţii în acest sens. Probabil că ar fi prea dificil să se liniştească altfel spiritele.

În aceste săptămîni şi luni, Fernow umblă mult pe străzi şi ulicioare. Acest kantian care a audiat cursurile de estetică ale lui Schiller şi lucrează acum la propria sa teorie a artei, care mai tîrziu va fi chemat de Goethe la Weimar şi va întreprinde editarea operelor complete ale lui Winckelmann — acest Fernow îşi descoperă acum chemarea pentru publicistică. Scrie pentru „Teutscher Merkur" al lui Wieland reportaje de la Roma într-un spirit nesentimental şi obiectiv. Scrisorile pe care le-a adresat în aceşti ani unui prieten sînt de asemenea izvoare demne de încredere.

Fernow resimte la început admirație față de Bonaparte. El intuiește geniul. Îi scrie prietenului său: „N-a descălecat și nu și-a scos cizmele de la 29 iunie pînă la 5 august. Trei cai s-au prăbușit morți sub el de oboseală. Se zice că s-a năpustit peste tot ca o furie și că ar fi fost el însuși deseori expus celui mai mare pericol. Pe scurt, este un om uriaș."

Apoi continuă, pe jumătate trist, pe jumătate plin de speranță: „M-am dus și zilele acestea de cîteva ori la muzeu; pînă acum nu fusese nimic ambalat, nimic mișcat de la locul său, acum însă s-a trecut la această treabă. Începutul a fost făcut ieri cu *Războinicul spartan*, am văzut cum l-au scos de pe soclul său și l-au deplasat pe valțuri. M-am simțit ca și cum l-ar fi rostogolit în groapă pe fratele sau prietenul meu, și fiecare se simte la fel văzînd oroarea care se petrece. Dacă cel dăruit cu înțelepciune n-ar trăi cu speranță că pe malurile Senei arta se va trezi cîndva la o nouă viață și va străluci și mai sublim decît la Roma, ar trebui să ajungă la disperare din cauza acestei profanări a Romei."

Pelerinajele la operele de artă, pe care Fernow le întreprinde cînd alături de poeta daneză Friederike Brun, cînd împreună cu arheologul Zoëga, se transformă în vizite de bun rămas.

Un istoric de artă german care s-a ocupat ca nimeni altul de veștile care soseau pe atunci de la Roma — este vorba de Ernst Steinmann — ne face să fim martorii celor trei lovituri la care a fost supusă Roma.

Prima lovitură: lista celor o sută de opere de artă care urmau să-i fie luate papei fusese stabilită încă de la 14 august 1796, deci cu o jumătate de an înaintea încheierii păcii de la Tolentino. Jaful începe la 19 februarie 1797.

„Apollo, pe care papa Iuliu al II-lea l-a așezat odinioară în grădina sa luxuriantă, Laocoon, a cărei descoperire în termele lui Titus a înflăcărat la vremea sa întreaga Romă, «torsul Belvedere», pe care stăruia un reflex al gloriei nemuritoare a lui Michelangelo, figurile simbolice ale flu-

viilor Tibru şi Nil, Ariadna dormind, numită pe atunci Cleopatra, statuile împăraţilor romani Augustus, Tiberiu şi Traian, busturile lui Marcus şi Iunius Brutus, Antinous, monumentul funerar al lui Cato şi Porzia, Băiatul care-şi scoate spinul şi Galul murind — într-un cuvînt, tot ce este mai frumos din operele pe care papa Pius le-a instalat într-o nouă strălucire în Museo Pio Clementino, în Palatul Conservatorilor şi în Muzeul Capitoliului, toate au luat drumul Parisului.

Din Vatican au fost luate tablourile de altar pictate de Guercino, Andrea Sacchi, Guido Reni, Poussin şi alţii din Quirinale a fost răpită capodopera lui Guercino, *Sfînta Petronilla*, din San Girolamo pictura uriaşă a lui Domenichino, *Comuniunea Sfîntului Ieronim*, din San Pietro in Montorio, *Schimbarea la faţă* de Rafael. Annibale Carracci şi Michelangelo da Caravaggio au trebuit şi ei să dea tot ce creaseră mai bun, ce pictaseră la Roma, iar *Coborîrea în mormînt* a lui Carracci, aflată la San Francesco a Ripa, nu s-a întors nici astăzi de la Paris."

Pe lîngă aceasta, „păstorului suprem" i-a fost impusă plata unui tribut de 30 milioane. Spre a putea procura imensele sume în aur, papa a fost nevoit să sacrifice comorile sale şi ale predecesorilor săi.

„Tiarele papilor Iuliu al II-lea, Paul al III-lea, Clement al VIII-lea şi Urban al VIII-lea au fost topite, după ce li se smulseseră în prealabil pietrele scumpe. Paftalele făcute de Caradosso pentru Iuliu al II-lea şi de Benvenuto Cellini pentru Clement al VII-lea, capodopere ale orfevrăriei care n-a mai putut fi niciodată egalate în secolele următoare", au fost de asemenea topite. Spagna, un bijutier al Vaticanului, a mai văzut, ca tînăr lucrător, multe alte minuni ale breslei sale trimise la monetărie şi nu şi-a putut alina toată viaţa durerea resimţită atunci.

Un oraş întreg, nu tremurînd de frică, deoarece Roma văzuse mulţi cuceritori, un oraş întreg aştepta cu respiraţia tăiată, paralizat de o durere ce depăşea orice frică personală, să vadă dacă

soldăţimea va efectua şi transportul şi dacă va îndrăzni, într-adevăr, să plece cu picturile şi statuile demontate. Atîta timp cît ceea ce fusese mutat din locul său mai era vizibil şi tangibil, oamenii mai sperau că penaţii vor împiedica înstrăinarea lor. Romanii nu cunosc însă aparatul, organizarea sistematică şi perspicacitatea caracteristice cuceritorilor moderni. Pe ce au pus mîna, trebuie să ducă neapărat acasă la ei. Şi de preferat este să aleagă momentul în care nu-i observă nimeni.

Operaţiunea se face în patru mari transporturi. Comorile pornesc la drum la 9 aprilie, la 9 mai, la 10 iunie şi 8 iulie 1797. Cheltuielile de ambalaj şi transport trebuie să le suporte tot Curia. Ele sînt estimate la 800.000 livre.

Se porneşte în liniştea nopţii, pentru ca cel puţin Roma să nu fie alertată. De-a lungul întregului drum, în oraşe şi sate, mulţime de oameni asistă la trecerea coloanelor de trăsuri. Fiecare din cele patru transporturi cuprinde 12 care speciale vopsite în roşu, încărcate cu baloturi uriaşe pe care scrie: „A la République Française". Un al treisprezecelea cară imensele lăzi cu picturile lui Rafael. Urmează în încheiere patru căruţe mai mici cu piese detaşate şi unelte auxiliare. La care sînt înjugaţi 120 bivoli şi 60 boi puternici, alături de ele mărşăluind cîte o coloană de 100 de lucrători şi ostaşi. În urma tuturor merge comisarul călare.

Este absolut sigur că oamenii şi-au dat toată osteneala să ambaleze operele de artă cu toată ştiinţa şi priceperea, au vrut doar să le ducă nevătămate la Paris. Însă un artist german a observat cu cîtă lipsă de pricepere a fost făcută această operaţie:

„Este de neînţeles cum au putut să îngăduie comisarii francezi rularea atît de neîndemînatică a pînzelor. De fiecare dată erau rulate unul peste altul şase asemenea tablouri şi ambalate apoi pentru expediere. Este de neînchipuit ce mult au suferit de pe urma unui asemenea tratament tocmai picturile în ulei, din care majoritatea au

peste o sută de ani şi care, în parte, sînt puternic craclate şi în general mult prea dure pentru o asemenea manipulare. N-aş vrea să fiu de faţă la despachetarea lor la Paris. Domnii nu sînt însă îngrijoraţi din această cauză, ei pot da oricînd cu penelul deasupra".

Carele cu bivoli şi boi au plecat. A fost încărcat tot ce pretinsese Bonaparte conform listei sale din tratatul de la Tolentino. Nu este însă adevărat că prada potoleşte pofta. Prada stîrneşte foamea. Trebuie aşteptat numai prilejul pentru a întinde iar mîna. Momentul cel mai propice este o nouă situaţie politică. Atunci jaful va putea fi justificat prin motive „superioare". O asemenea ocazie trebuie ajutată să se ivească.

Prima lovitură nu potolise foamea cuceritorilor. Parisul nu are certitudinea că se va putea obţine suma de 30 milioane în aur. Este de aceea mai bine să perseverezi în a dobîndi valori sigure din cele mai mari, să spargi pentru a doua oară trezoreria de pe Tibru şi să încasezi valuta nobilă a artei fără de moarte.

Pius al VI-lea este un moşneag de 80 de ani. El a sacrificat tezaurul bisericii. Aşa, în treacăt, a fost confecţionată pentru Iosefina, prima soţie a lui Napoleon, un colier din camee antice, a cărei valoare nici nu poate fi evaluată. Pius ar putea să moară mîine. Succesorului său s-ar putea să nu-i convină să ducă o politică de „soldare". Să procedăm deci operativ! Să-i lăsăm pe romani să-şi proclame republica din graţia noastră, vom avea atunci în Roma un aliat pentru care va fi o cinste să înzestreze cu tot ce e mai frumos metropola revoluţiei europene, Parisul.

Napoleon Bonaparte îl numeşte pe fratele său Joseph ambasador la Roma. Acesta îşi stabileşte reşedinţa în palatul Corsini. Acum prietenii revoluţiei îşi au căminul lor, refugiul lor, centrul de unde primesc directive. Coloana a cincea îşi strînge rîndurile. O întîmplare îi vine în ajutor.

Li se permite să declanşeze puciul imediat după zilele de Crăciun ale anului 1797. Papa

mai avea la dispoziţia sa, pentru a păstra o ultimă autoritate, o trupă de ordine. Cînd la 28 decembrie demonstranţii coloanei a cincea s-au adunat în faţa palatului Corsini, această trupă a primit ordin să împrăştie mulţimea. Joseph Bonaparte şi generalul de 27 ani Duphot au intrat în mulţime şi Duphot, cu sabia scoasă, dar cu pălăria în mînă stîngă, s-a îndreptat către trupa de poliţişti. Ciudatul parlamentar a fost atins mortal de un glonte. Joseph Bonaparte îi ceru papei scrisorile sale de acreditare şi Parisul avea acum mînă liberă.

Urmează a doua lovitură. Generalul Berthier primeşte ordinul: „Cinstea de a cuceri Roma vă este rezervată." Şi imediat după aceea un al doilea: „Veţi distruge dominaţia papală şi veţi instaura un nou guvern. Bunurile papei, ale familiei sale şi ale familiei Albani vor fi confiscate".

„Chiar din prima zi după intrarea lui Berthier — scrie SteinmannHaller, vistiernicul armatei franceze, s-a prezentat la Biblioteca Vaticanului. Pe lîngă însărcinarea generală de a pune imediat sechestru pe tot ce reprezintă valoare mai exista una specială, aceea de a alege imediat şapte din cele mai frumoase camee pentru cei cinci membrii ai Directoratului Republicii, pentru generalul Bonaparte şi pentru Muzeul din Paris. Dulapurile au fost deschise, au fost scotocite rafturile şi scoase la iveală camee şi medalii ascunse după cărţi, şi în timp ce Haller cerceta pietrele şlefuite doi ofiţeri care-l însoţeau îşi umpleau buzunarele cu monezile de aur şi argint care le cădeau în mînă. Acelaşi lucru s-a întîmplat şi la următoarea vizită a lui Haller, la 15 februarie, de data aceasta însă funcţionarilor bibliotecii luîndu-li-se şi toate cheile."

La 20 februarie, papa, căruia i-au fost scoase şi inelele de pe deget, a plecat în surghiun, ca prizonier.

În aceeaşi zi generalul Masséna, un om care şi azi mai este trecut în lexicoanele franceze cu titlul „de onoare" de tîlhar, l-a înlocuit pe comandantul de pînă atunci, Berthier. Peste numai

două zile a și apărut cu statul său major, condus de Haller și însoțit de un bijutier. Personalul bibliotecii fusese îndepărtat în prealabil. Și acum s-a întîmplat ceea ce părea incredibil: Masséna și însoțitorii lor au ordonat fără jenă să fie deschise dulapurile în care erau păstrate monezile, medaliile și cameele și au luat cu ei tot ce au găsit. Doar un număr mic de camee a fost salvat, printr-o întîmplare. Este același Masséna care avea să rostească odată cuvintele: „Toți războinicii de la Romulus încoace au făcut avere vărsîndu-și sîngele pentru patrie. Crede cumva împăratul că noi ne batem numai ca să-i asigurăm tronul?"

Printre comisarii francezi nou numiți la Roma se afla și pictorul Wicar, care avea desigur în vedere ramele de aur pentru uriașele sale tablouri și care avea să înființeze mai tîrziu, la Lille, Muzeul Wicar. Acum, la Roma, a trimis la topit atîtea medalii de aur, vechi și prețioase, încît, după cum relatează pictorul Fernow, a realizat numai în cîteva luni o avere de 50.000 scuzi. Iar el trecea încă drept un comisar cinstit.

Între timp oficialitățile sînt preocupate să pregătească o solemnitate funerară pentru generalul Duphot, care sperase să devină cumnatul lui Napoleon, solemnitate în care se prefigurează stilul marilor manifestări de pe Cîmpul lui Marte din Paris, stil ce ne este cunoscut din numeroase gravuri. Funeraliile organizate în memoria lui Duphot sînt menite să încînte ochii avizi de spectacol ai romanilor cu fast păgîn în Roma catolică.

„Cu o zi înainte au început să tragă cîte o salvă de tun la fiecare cinci minute din citadela Sant' Angelo, salvă care urmărea să le amintească din nou cetățenilor Romei atotputernicia asupritorilor lor. La 24 februarie, în mijlocul pieții Sfîntul Petru se putea vedea ridicîndu-se, între patru chiparoși falnici, un imens catafalc după modelul piramidei lui Cestius. Soclul înalt era împodobit de jur împrejur cu inscripții de laudă pentru Duphot și cu simboluri emblematice, iar pe niște

trepiede antice ardeau focuri mortuare. Tot ce putea oferi o armată ca fast militar a fost pus în joc cînd Berthier își făcu apariția călare, către orele prînzului, cu strălucitorul său stat major; tot ce pot exprima cîntul și sunetul în cinstea unui mort a fost adus ca ofrandă la catafalcul generalului. Un preot răspopit, în odăjdii preoțești, a ținut una din acele cuvîntări grandilocvente, umflate de retorică falsă, în care se încerca imitarea stilului lui Bonaparte, fără a dispune însă și de spiritul său. Solemnitatea funerară s-a încheiat în sunetele ample ale corului, pentru ca apoi soldații armatei franceze să poarte într-un fast militar sobru cenușa camaradului lor prin fața porții Settimiana sus pe Capitoliu. În locul în care căzuse Duphot au fost trase salve, iar sus, în piața Capitoliului, urna a fost așezată pe o coloană antică spre veșnică aducere aminte."

Cu ce se ocupau în acest timp Haller și agenții săi? Nu-ți vine să crezi — doi martori oculari relatează însă convingător — că aceștia au folosit prețioasele ceasuri în care atenția întregului popor era ațintită către altceva, pentru a jefui bisericile Romei de nestematele lor. S-au dus la San Giovanni din piața Navona și la Santa Maria di Monserrato, biserica națională a spaniolilor din Roma, și au luat toată argintăria pe care au putut pune mîna: au pătruns în Santa Maria dell'Anima, biserica națională a germanilor și austriecilor, și l-au obligat pe rectorul bisericii să le predea tot ce figura în inventarul tezaurului bisericii. Au pus, în sfîrșit, stăpînire pe San Tommaso degli Inglesi și i-au constrîns pur și simplu pe preoți să părăsească biserica și mănăstirea. Între timp, în piața Sfîntul Petru, fostul preot Faustino Gagliuffi îi preamărea pe Berthier și Masséna ca instrumente alese ale voinței divine pe pămînt, iar pe turnul Capitoliului flutura drapelul francez ca semn al bucuriei pentru restabilirea drepturilor omului la Roma...

Însă chiar ziua următoare avea să ofere Cetății eterne un spectacol care lăsa să se întrevadă cît de puternic era resimțită chiar și în rîndurile

armatei franceze ruşinea pentru asemenea procedee.

În timp ce în toate bisericile se oficiau recviemuri solemne pentru Duphot, Masséna primea, în calitate de nou general comandant, parada trupelor sale în piaţa Colonna. După paradă toţi ofiţerii inferiori, de la sublocotenent pînă la căpitan, s-au dus încolonaţi pînă la unicul templu antic încă existent la Roma, la Pantheon. După o consfătuire serioasă, îndelungată, i-au adresat lui Berthier, care părăsea Roma, un protest cu următorul conţinut: „Un număr de indivizi, investiţi cu putere autoritară, pătrund în cele mai bogate case ale oraşului şi iau de acolo lucrurile cele mai de preţ, fără a lăsa vreun document. Asemenea fărădelegi reclamă răzbunare; ele dezonorează numele de francez. Jurăm în faţa celui veşnic, în templul căruia ne-am adunat, că nu vrem să avem nimic comun cu jefuirea Romei. Soldaţii şi ofiţerii suferă de lipsuri pentru că nu li se achită solda. Cerem să ni se plătească solda în termen de 24 de ore, cerem ca tot ce a fost jefuit să fie înapoiat, cerem ca tîlharii să fie pedepsiţi".

Întrucît Masséna nu voia să cedeze, iar ofiţerii refuzau să slujească sub comanda sa, la Roma situaţia a devenit critică. S-a reuşit, ce-i drept, destul de repede să se înăbuşe o revoltă în Trastevere şi să fie pedepsiţi vinovaţi. Dar a eşuat încercarea de a-i face pe ofiţeri să se supună generalului lor. Jaful de la Vatican a fost pedepsit cu o rapiditate nemaiîntîlnită. Masséna a fost nevoit să predea comanda abia primită şi să părăsească Roma.

Ce rezultate a avut însă această revoltă militară? Nici unul, în afară de faptul că trupelor li s-a achitat solda. Ele au primit-o, deşi ştiau prea bine că era bătută din argintul bisericesc. Nu vedeau nici un mijloc de a se împotrivi tîlhăriei comisarilor decît cu preţul descompunerii întregii armate. Comisarii erau mai puternici decît soldaţii. Masséna s-a dus, dar Haller a rămas, continuînd sprinten ceea ce începuse. Poli-

tica de ocupație este arareori determinată de soldați.

Agenții lui Haller și-au început ultima acțiune sistematică de distrugere la 1 martie 1798. La 13 martie au părăsit monetăria 12 care încărcate cu lingouri de aur și argint. „La San Lorenzo in Damaso comisarii au furat rama de argint a tabloului Madonei și coroana de argint a acesteia. Ulterior a fost îndepărtat și splendidul tabernacol din metal aurit, scos la licitație în fosta mănăstire a Convertiților, localul obișnuit de acțiuni, și vîndut celui care a oferit cel ma mult", probabil pentru a face rost de bani cît mai repede.

„La prădarea catedralei Sfîntul Petru, care a început la 9 martie și s-a încheiat la 2 iunie, durînd prin urmare aproape trei luni, au fost realizate pentru început patru mii de funți de argint și șaptezeci de funți de aur. I s-a lăsat întîi, cu generozitate, bisericii, pentru numeroasele slujbe oficiate acolo, 27 cupe, toate raclele cu moaște, un număr de lămpi și mai multe rînduri de sfeșnice. Însă la a doua acțiune de pradă, cu cîteva luni mai tîrziu, au fost furate lămpile și sfeșnicele de argint, coroanele de aur ale tablourilor Fecioarei, toate relicvarele, chivoturile și cupele, cu excepția a zece bucăți. Toate erau opere de artă. La început s-a sperat că vor putea fi salvate atît marea statuie de argint a Sfîntului Ignațiu din biserica Il Gesù, minunat lucrată, cît și renumitul scrin cu capetele apostolilor de la San Giovanni in Laterano, lucrări ale lui Giovanni di Bartolo din anul 1369. Noii consuli ai Romei au intervenit pentru păstrarea acestor antichități ale patriei, însă francezii au declarat că toată argintăria din biserici li se cuvine lor și le-au trimis și pe acestea la monetărie."

Din marile și micile biserici ale Romei n-au fost luate numai chivoturile și ortofarele, relicvarele, lămpile și sfeșnicile; nici morții n-au fost lăsați în pace. Mormîntul lui San Filippo Neri, sfîntul național al romanilor, a fost deschis, pentru că osemintele sale se odihneau într-un

sicriu de argint. În San Bartolommeo de pe insula Tibrului au fost distruse altarele și jefuite de relicvele lor; tot ce reprezenta o valoare fusese vîndut. Biserica însăși urma să fie transformată în cazarmă, depozit sau teatru. Aceeași soartă au avut biserica și mănăstirea Santi Domenico e Sisto. Santa Sabina de pe Aventino — biserica și mănăstirea — a fost vîndută pentru 3000 de ducați. „Cel care a cumpărat acest sanctuar", scrie G. Antonino Sala, „îl va preface într-o speluncă și va vinde tot tezaurul." Francezii au golit cu totul biserica Santa Maria dell'Anima și au furat cele mai bune tablouri, printre care vestita Madonă a lui Giulio Romano, spre a le duce la Paris. Întregul inventar de la San Antonio dei Portoghesi i-a fost vîndut anticarului Barbiellini. „Numai din prima acțiune de prădare a bisericilor, căreia avea să-i urmeze mai tîrziu o serioasă suplimentare, francezii au realizat, după spusele lor proprii, un cîștig de 30 milioane de franci. Ceea ce și-au însușit însă în timpul întregii ocupații", scrie Sala, „este inestimabil." Să încercăm numai să ne închipuim ce bogății posedau instituțiile religioase străine la Roma! Francezilor le-au căzut în mînă toate instituțiile religioase ale flamanzilor, germanilor, portughezilor, napolitanilor, toscanilor, și au luat tot ce au vrut să ia. Într-un interval de opt zile au fost nimicite toate stemele și blazoanele din Roma, cele ale vechilor mari familii, statuile papilor au fost tăiate cu ferăstrăul, dacă erau de marmoră, sau topite, dacă erau de bronz. De pe străzile Romei au dispărut imaginile de madone.

Vestitele tapiserii ale lui Rafael au fost vîndute unui negustor necunoscut pentru 31.000 de ducați. Ele avuseseră mult de suferit încă de pe timpul îngrozitorului „Sacco di Roma" (1527). Acum li s-a pricinuit iarăși un mare rău și au rămas dispărute pînă în 1808.

Comerțul cu obiecte de artă știa unde poate să găsească cumpărătorii cei mai solvabili: în Anglia.

În cursul acestor ani, o mare parte din prada de artă continentală aruncată pe piață de francezi a ajuns în galerii și colecții particulare britanice. În ziarele londoneze, ca „Daily Advertiser" din 1798, se găsesc în mod curent anunțuri cu textul următor sau ceva asemănător: „Tablouri ale marilor maeștri, abia sosite din Roma". — „În Whitecomb Street, Leicester Square, poate fi văzută zilnic, de la orele 9 dimineața pînă la 6 seara, o expoziție de pictură cum n-a mai venit vreodată alta mai prețioasă peste mare. Numai situația actuală din Italia a făcut posibilă realizarea unei asemenea colecții. Ea constă numai din capodopere autentice ale lui Rafael, Domenichino, Tițian, Carracci, Guercino, Guido Reni, Paolo Veronese, Tintoretto, Schidone, Velázquez, Carlo Dolci, Poussin, păstrate în stare perfectă. Intrarea: 1 șiling."

În relatarea noastră revenim mereu la Vatican și la biserică. Am aflat astfel că timp de zece zile au fost smulse toate splendidele, artisticile steme nobiliare și chipurile de madonă de pe casele particulare. În numele poporului însă au fost cuprinse în această acțiune de demontare și palatele nobililor. Palatele nobiliare ale Romei și-au pierdut comorile. Vestita Villa Albani a fost jefuită de comorile sale de sculpturi antice și s-a pus chiar problema dacă palatul n-ar trebui demolat și reconstruit la Paris. În vederea acestei „operații" i s-a și executat releveul.

Poeta daneză Friederike Brun scria în însemnările ei: „În ziua următoare mi-am călcat pe inimă și am vizitat Villa Albani, profanată, jefuită, vila care fusese sanctuarul lui Winckelmann. Nicăieri în Roma francezii lui Napoleon n-au comis asemenea nelegiuiri. Se știe că prințul Albani luase o atitudine curajoasă împotriva ocupanților și a principiilor lor. Faptul că bustul colosal înfățișîndu-l pe *Pallas*, altorelieful în care apare *Antinous*, statuia *Leukotheei* și alte piese importante ale splendidei colecții au fost luate, este reprobabil; faptul că reliefurile au fost smulse
235 de pe pereți, că uriașele măști antice au fost și

ele scoase din minunatul portic este o tîlhărie ordinară; dar faptul că au ciopîrțit statui pe care nu voiau și nu puteau să le ia cu ei, că au mutilat coloanele cioplite de Verdantico, că au rupt cu premeditare bucăți din marginea splendidului bazin din marmură roșie africană, că au ciuntit reliefurile de marmură atît de delicat executate — acestea sînt acte incalificabile".

S-o lăsăm singură pe sensibila daneză cu durerea ei. Ea locuise un timp într-o cetate greu încercată, pe care o adorase. Putea ea, oare, să-și închipuie că parizienii vor mai recurge la o ultimă lovitură, care ne uluiește azi mai mult decît jaful sălbatic, însușirea tuturor lucrurilor care puteau fi repede transformate în bani peșin?

În sfîrșit, avea să-i fie dată Cetății eterne cea de a treia lovitură.

Deși sălile Vaticanului, altarele și navele bisericilor fuseseră golite, deși pe jefuitori nu-i mai priveau decît zidurile goale — mai marii Parisului tot nu erau satisfăcuți, chiar și zidurile urmau să fie despuiate pînă la cărămidă, pînă la piatra nudă! Și cu aceasta începe ultima etapă a „demontării" Romei.

Să ne amintim: în 1794 se hotărîse să fie neapărat aduse la Paris trei dintre cele mai importante opere de artă ale orașului sfînt. Două fuseseră transportate de care trase de bivoli: *Schimbarea la față* de Rafael și *Comuniunea Sfîntului Ieronim* de Domenichino. A treia stea mai stătea încă bine înfiptă în cerul Romei. Trebuie însă și ea, ultima, să fie coborîtă din înălțimea zidurilor divine pe care Daniele da Volterra le-a pictat în capela de la Trinità de'Monti. Această frescă renumită n-a fost uitată. Ea punea însă o problemă tehnică mai deosebită, pentru rezolvarea căreia trupele de genieți ale corsicanului, pionierii săi, nu erau pregătiți.

Cetățeanul Henri Grégoire a relatat în Adunarea Națională în cuvîntările sale, că romanilor nu le-a venit greu, după cucerirea Atenei, să scoată din Stoa Poikile un perete întreg, pentru a căra cu ei fresca.

Acest exemplu era de natură să înfierbinte spiritele. Fiecare știa la ce pradă voia să se refere fostul episcop.

Faptul nu este consemnat în nici un document oficial din acele zile. Numai într-o broșură tipărită la Erfurt în 1800 sub titlul „Lupta pentru cizma Europei" a găsit Steinmann aluzii la cele ce se întîmplaseră atunci:

„Înălțătoarea pictură al-fresco a lui Daniele da Volterra, în care era zugrăvit neasemuit de frumos mai ales minunatul grup din primul plan, Maica Domnului zăcînd fără simțire, francezii au tăiat-o cu ferăstrăul din perete — și, vai, au spart-o — și în același fel s-au prăpădit în mîinile lor nepricepute nenumărate picturi, sculpturi și alte lucruri prețioase".

În mai 1801 ministrul de interne îi dă cetățeanului Dufourny dispoziția să se ocupe de frescele lui Daniele. „Scoaterea acestui monument prin tăierea cu ferăstrăul a fost ordonată de către comisarul civil. Însărcinarea a primit-o cetățeanul Lovati. Această muncă progresa încet și se făcea cu foarte puțină grijă. Este chiar de temut ca adversitățile vremii să fi distrus cu totul acest frumos monument." Nu numai adversitățile vremii, ci și ignoranța doborîse la pămînt o parte a capelei.

Ani de-a lungul s-a așternut cea mai adîncă tăcere asupra acestei afaceri. Numai atunci cînd, la 12 septembrie 1808, Napoleon dă ordin să fie adusă la Paris *Coborîrea de pe cruce* a lui Daniele, rușinoasa ispravă ajunge să fie cunoscută. Întregul ciclu minunat al *Legendei crucii* a căzut victimă, ca într-o catastrofă, grosolanei încercări de rapt.

La această oră tîrzie se cere sfatul unui om care se oferă ca specialist și care va cuceri mai tîrziu, datorită succeselor sale și a felului său abil de a face să se vorbească despre ele, faima celui mai mare tămăduitor de tablouri. Este vorba de restauratorul Pietro Palmaroli, în vîrstă de 30 de ani.

În 1809, cînd vine să constate pagubele pricinuite, găseşte o situaţie atît de desperată încît nu-i mai rămîne decît să încerce să salveze ce se mai poate salva.

Acum află în sfîrşit şi posteritatea cu cît diletantism a fost asasinată aici una din cele mai frumoase opere de artă ale gloriosului trecut. Palmaroli scrie:

„Această lucrare de mare răspundere a fost abordată fără să se cunoască măcar cele mai elementare principii ale artei, fără a avea măcar o licărire de duh. Întrucît toată operaţia a început într-o manieră ridicolă şi extrem de periculoasă pentru întreaga clădire, s-a petrecut ceea ce trebuia să se petreacă inevitabil. Căci un întreg perete lateral al capelei a fost tăiat pur şi simplu cu ferăstrăul prin grosimea zidului. Stîlpul care susţinea bolta—insuficient sprijinită—s-a frînt, bolta capelei s-a prăbuşit, antrenînd şi o parte a boltei principale. Şi întrucît nimeni nu şi-a dat osteneala să acopere imediat capela cel puţin în alt mod şi s-o ferească astfel de capriciile vremii şi de ploaia care pătrundea nestingherită, iar, pe deasupra, soldaţii cazaţi în mănăstire foloseau dărîmăturile ca să-şi satisfacă acolo nevoile, *Coborîrea de pe cruce* a fost şi ea atît de deteriorată, încît această operă minunată ar fi pierit în scurt timp dacă eu n-aş fi descoperit secretul prin care i-am redat culorile."

Părerile referitoare la faptul, dacă Palmaroli a fost într-adevăr un atît de mare maestru în meseria sa, pe cît se pricepea el să pară, erau foarte împărţite încă de pe vremea vieţii sale. Iar o apreciere dreaptă cu privire la opera sa de salvare, aplicată la unica pictură a întregului ciclu pe care a mai găsit-o, este mult îngreunată din cauza caracterului confuz al informaţiilor de care dispunem.

În zilele noastre, un conservator avînd mijloacele necesare la dispoziţie, ar alege calea de a păstra cu orice preţ ceea ce încă mai există. Din mormanele de dărîmături ar pune la adăpost resturile frescelor distruse, ar consolida peretele cu *Cobo-*

[redacted] la reconstruirea capelei. În locul tuturor acestor lucruri, Palmaroli a întreprins încercarea temerară de a desprinde fresca de pe perete, lucru pe care pînă atunci nu l-au încercat decît foarte puțini. Se pare chiar că restauratorul, ca să aibă mai multă libertate de mișcare, a dat jos lucrările de stucatură încă bine păstrate ale lui Daniele, o pierdere grea, căci această ornamentație se bucurase de faimă.

Starea în care se afla *Coborîrea de pe cruce* se poate bănui. Un catalog de muzeu semnala, încă în 1794, că fresca „este aproape complet distrusă" de igrasie; aceasta deci cu destui ani înaintea catastrofei. De aceea încercarea de dislocare efectuată în 1799 a fost cu atît mai condamnabilă. Apoi, după ce bolta capelei s-a surpat, ploaia și intemperiile au acționat timp de un deceniu asupra peretelui fără apărare, cu fresca principală nedeteriorată încă. În consecință, Palmaroli a găsit în 1809 o adevărată ruină. Este tocmai cauza care l-a determinat să încerce această „cezariană".

El și-a ținut procedeele în secret, așa cum se obișnuia în general pe vremuri. Astăzi nu mai există secrete. Conservatorul nu este un scamator care scoate porumbei din pălărie. Ceea ce Palmaroli le-a oferit contemporanilor săi uimiți trebuia într-adevăr să pară un fel de hocus-pocus, cu toate că Alessandro Maiello știuse s-o facă cu 100 de ani înaintea lui. Lumea îl uitase însă.

Tehnica străveche a picturii *a fresco* se bazează pe proprietatea tencuielii cu var de a absorbi din aer, odată cu evaporarea apei, acid carbonic. Acest proces este numit priză. Pe tencuiala de var bine netezită a peretelui se formează o peliculă străvezie asemenea cristalului de carbonat de calciu care, după uscare, nu mai permite trecerea apei. Pictura trebuie terminată înainte ca această peliculă să se fi format peste culoare. Ea poate fi începută însă abia după ce peretele curățat a atins un anumit grad de uscăciune. Aceasta

propice. El trebuie să înceapă să picteze atunci cînd mortarul mai cedează încă foarte puțin la apăsarea cu degetul. Pentru pictarea propriu-zisă, fragmentată în suprafețe realizabile într-o zi, îi rămîne un interval de numai șase ore. Trebuie așadar să se grăbească serios. Cu cît este mai grijuliu, cu cît mai minuțios își propune să lucreze, cu atît mai mici trebuie să fie porțiunile atacate într-o zi, altfel nu iese nimic. Căci din momentul în care s-a format pelicula nu se mai poate corecta nimic. Suprafața începută trebuie să fie terminată neapărat, altfel tot ce a muncit o zi întreagă trebuie dat jos cu șpaclul. Știm că Daniele a lucrat șapte ani la această capelă. A fost cea mai mare realizare a vieții sale.

Dacă o frescă s-a uscat bine, proces ce durează — în funcție de vreme — patru pînă la opt săptămîni, devine tare ca marmura și poate supraviețui într-o climă prielnică timp de secole. De aceea romanii recurgeau la ferăstrăul de piatră, ca să ia tot peretele cînd voiau să ia o frescă. Lui Palmaroli i-a reușit un procedeu cu ajutorul căruia a desprins stratul superior al frescei și l-a transferat pe pînză. Acest lucru a stîrnit firește mare senzație la vremea sa.

Nici un cunoscător de artă, nici măcar un pictor de fresce nu și-a putut explica cum de i-a reușit așa ceva. S-a presupus că Palmaroli a folosit un mijloc de înmuiere a suprafeței de var. Iar asemenea presupuneri și-au făcut loc apoi și în scrierile de istoria artei.

Procedeul este însă foarte simplu. Fresca nu se înmoaie deloc. Pe toată suprafața ei se lipesc mai multe straturi de hîrtie satinată. Astăzi se utilizează în acest scop hîrtia japoneză, cea mai rezistentă la rupere. Se folosește la lipit clei animal, adică clei de oase. Acesta face ca toată pictura să se desprindă de pe suprafața peretelui, și anume într-un strat foarte subțire, care rămîne lipit de hîrtie. Totul se poate derula fără ca pictura să se deterioreze, putînd fi apoi lipit pe pînză

cu clei de cazeină. După uscare, hîrtia satinată se poate desprinde ușor cu apă.

În timpurile moderne s-a și trecut în repetate rînduri la asigurarea în acest fel a unor fresce valoroase puse în pericol de igrasia pereților. Kurt Wehlte a văzut în Italia cum se aplică cu succes acest procedeu de conservare. Elevii săi de la Institutul de tehnica picturii al Academiei de artă din Stuttgart transferă pe pînză fiecare frescă pictată ca exercițiu.

Pictura murală salvată atunci de Palmaroli n-a ajuns niciodată la Paris. Exista teama că se vor pune întrebări privind restul frescelor lui Daniele și că va fi condamnată întreaga tîlhărie. Unicul fragment din ciclul *Legenda crucii* se află azi, abia luată în seamă, într-o altă capelă a bisericii Santa Trinità de'Monti reconstruită.

Asupra personalității artistice a lui Daniele da Volterra, cel mai bun elev al lui Michelangelo, cu greu ne mai putem face azi o imagine exactă, chiar dacă bustul bătrînului Michelangelo, creat de el, lasă să se întrevadă ce am pierdut. Principala sa operă de sculptură, un cal de bronz, a fost distrusă de francezi la începutul revoluției. Principala sa creație picturală au nimicit-o în timpul directoratului.

În 1815 și 1816, cînd cea mai mare parte a prăzii napoleoniene poate fi readusă de la Paris, se întorc la Roma sute de opere de artă. Capelei căreia Daniele da Volterra i-a conferit strălucire nu-i poate reda însă nimeni splendoarea culorilor.

Aceasta este istoria ultimului mare jaf asupra Romei. Am mai vorbit de faptul că au existat și în Franța, ca peste tot în Europa, oameni integri care au asistat cu rușine și oroare la acest jaf, l-au prevăzut chiar cu groază. Quatremère de Quincy a exprimat în modul cel mai pertinent cu putință în ce a constat josnicia. Într-una din scrisorile sale adresate generalului Miranda, scrisori care trebuie considerate, de fapt, adevărate manifeste, el a încercat cu un curaj disperat să

 salveze Roma:

„Vorbesc aici în numele republicii europene a artelor și științelor, nu ca cetățean al cutărei sau cutărei țări, căci este vorba de noi toți.“ Multiple au fost cauzele care au făcut ca Italia să devină marele muzeu al Europei. Nici o altă țară nu se poate compara cu ea. Aici sînt vii tradițiile antichității. În fiecare zi se pot vedea ivindu-se din ruine mereu alte monumente ale trecutului. Nu se poate evalua măcar cît de mult datorează cultura noastră acestor mari descoperiri artistice. Să ne gîndim acum cine îndeplinește această muncă de căutători de comori. Este un popor căruia nici o țară din Europa nu i-a dat vreun ajutor în această operă, care suportă singur uriașele cheltuieli pentru realizarea acestei întreprinderi care ne îndatorează atît de mult. Toate acestea le-a realizat guvernul Romei cu mijloacele sale financiare modeste. El a făcut prin aceasta pentru artă mai mult decît toate celelalte guverne la un loc. Dar ce facem noi? În loc să manifestăm respect și admirație, lăsăm să sece izvoarele la care ne-am adăpat cu toții. De ce nu facem noi înșine săpături în Franța? De ce nu reconstruim amfiteatrul de la Nîmes? Cine ne dă dreptul să prădăm muzeele Italiei? Nu este oare Roma o carte mare care poate fi răsfoită? Și iată minunea: oricîte foi ar fi rupt vremurile din această carte, lacunele sînt mereu din nou umplute cu alte descoperiri. Și acum îndrăznim să jecmănim din nou această carte? Mai poate fi numită aceasta rațiune?

Roma a devenit un mare muzeu datorită naturii ei propri. Ea nu poate fi imaginată în afara cadrului ei natural.

Apoi a venit un om care a ordonat această bogăție de monumente, le-a grupat după epoci și stiluri, care a jalonat cu instrumentele sale de măsurat întreaga țară încă necercetată: marele deschizător de drumuri al arheologiei, Winckelmann.

Este oare de crezut că el ar fi putut face toate acestea, dacă n-ar fi avut aici, la Roma, totul la îndemînă ca să vadă și să compare, ca să sesizeze

cele mai fine nuanțe? Ar fi putut înfăptui el toate acestea vreodată, dacă ar fi trebuit să cutreiere în acest scop întreaga Europă? Ar fi apucat oare să-și formuleze concepțiile înalte?

Și ce facem noi? Rupem din acest mare muzeu piatră după piatră și facem să se cutremure întregul edificiu. Acesta este un atentat împotriva științei, o crimă împotriva culturii europene. Quatremère cheamă acum în ajutor zeii Greciei, îi cheamă în apărarea templului lor sacru împotriva tîlharilor.

Au mai îndrăznit vreodată în trecut cuceritorii să facă așa ceva?

El întreabă: Frederic cel Mare a intrat de două ori ca învingător la Dresda — și ce a făcut? S-a mulțumit să admire tablourile splendidei galerii.

A rupe arta Romei din glia sa și a o răspîndi în toată Europa — ce înseamnă asta? Înseamnă: a preface soarele în țăndări! Roma trebuie să rămînă la Roma. Nu-i îngăduit să fie transplantată cu de-a sila. Nici un alt lăcaș n-ar fi mai demn de ea. Iar dacă vrei să iei de acolo ceva cu forța, aceasta își pierde splendida strălucire.

Ce se întîmplă dacă împrăștiem peste orașe și țări asemenea comori? Roma mai posedă azi, să zicem, douăzeci de tablouri pictate de Rafael. Nousprezece dintre acestea le împărțim diferitelor orașe europene. Mai tîrziu un student din una din aceste localități va întreprinde o călătorie la Roma. Cîte opere ale lui Rafael va cunoaște el? Două, și anume cea de acasă și cea de la Roma. Nu mai multe. Și cîte ar fi putut găsi el înainte la Roma? Toate cele douăzeci. Credem că orice comentariu este de prisos.

10

Salvat din colb

Există o frumoasă şi mică poezie greacă, al cărei autor necunoscut (cîndva poezioara fusese atribuită lui Homer) ne conduce în activitatea pasionantă a unui atelier de olărie. Acest meşteşug se bucura pe vremea aceea, acum 2400 de ani, de mare prestigiu, cel puţin egal cu cel al manufacturilor de porţelan ale epocilor mai noi, căci vasele brun-roşcate cu pereţii foarte subţiri erau pictate de artişti care erau foarte căutaţi şi uitau arareori să-şi înscrie numele de maestru pe lucrările lor. Ne putem închipui cu cîtă grijă aşeza olarul aceste produse de ceramică în cuptorul de ars. El trebuia să conteze de fiecare dată pe pagube mari, iar pe deasupra nici nu era suficient *un singur* proces de ardere, ceea ce sporea riscul de trei-patru ori, fiecare pocnet făcîndu-l să tresară şi să presupună că va avea de suportat cele mai grave pierderi. Tragicomicul poeziei consta în frica fără margini cu care bietul olar aşteaptă pocnetul următor. Îşi dă seama chiar şi din timbrul zgomotului, ca meşteşugar experimentat ce este, ce spiriduş năzdrăvan i-a jucat o festă de data aceasta, şi cunoaşte pentru fiecare din aceşti perfizi cobolzi care pornesc să distrugă, după o reţetă proprie, nume speciale de demoni, pe care-i invocă şi conjură.

Am văzut cît sînt de slabe forţele care caută să salveze de la pieire operele de artă. Cu toate acestea, salvarea se datorează de fiecare dată

unor oameni hotărîţi şi inimoşi. La Köln, cu 150 de ani în urmă, un singur bărbat a avut la început auzul atît de fin încît să perceapă primul troznet, să sară apoi într-o clipită în calea demonilor distrugerii şi să împiedice ca pornirea lor nesăbuită să se încheie cu un uriaş morman de cioburi.

Prin pacea de la Lunéville (9 februarie 1801), Rinul a devenit graniţa între Franţa şi Germania. În felul acesta tot ce era proprietate germană pe malul stîng al Rinului, proprietate laică sau bisericească, a intrat în mîna francezilor şi a fost expropriată. Reichul era obligat conform tratatului să despăgubească stările direct afectate, fără a avea voie să se atingă de păturile mai puţin afectate. Trebuia să-şi compenseze pagubele luînd de la cei care nu-i puteau opune o rezistenţă eficientă, şi aceasta era în primul rînd biserica. Prin hotărîrea din 25 februarie 1803 a deputaţilor Reichului, primaţii şi superiorii de mănăstiri fură deposedaţi de drepturile lor de autoritate laică, adică secularizaţi. Cele patru arhiepiscopii (Mainz, Trier, Köln şi Salzburg), ca şi cele 18 episcopii, care reprezentau în total o valoare de 420 milioane guldeni renani, au pierdut întreaga lor proprietate mobilă şi imobilă cu unica excepţie a catedralelor care şi-au păstrat podoabele. Celelalte biserici au fost fie dărîmate, fie prefăcute în cazărmi, închisori şi ospicii. Toate acestea se petreceau sub aparenţa legalităţii. Lichidarea prin vînzare a inventarului bisericilor, mănăstirilor şi capelelor a împrăştiat operele de artă din toate secolele în bazarele comercianţilor, dughenele negustorilor de vechituri, în şoproanele meşteşugarilor sau în colbul străzii. În acest moment de mare pericol pentru artă, Franz Wallraf şi-a făcut datoria.

Ceea ce vremea şi-a ales ca pradă
stă mîine iar în nouă înflorire;
din distrugere se naşte primăvara.
Hölderin

Sfîntul oraş Köln şi-a frecat de trei ori ochii cîrpiţi de somn, dar faptul era consumat. În octombrie 1794 împuterniciţi ai guvernului revo-

luționar francez au inventariat tezaurul de artă al vechiului Köln, procedînd în maniera acelor spirite înaripate din credința populară elenă care apar deodată și fură tot ce apucă, iar bucatele pe care, în ciuda lăcomiei lor, nu le pot înghiți, trebuie, cel puțin, să le spurce. Elvețianul Jakob Burckhardt, reputat istoric al culturii, este cel care s-a oprit asupra acestei comparații. El îi numește pe comisari harpiile savante ale artei din cadrul Directoratului.

La Köln s-a înțeles abia ulterior ce ispravă a fost săvîrșită aici. Nu fusese nimeni pregătit pentru cele ce au urmat. Ce-i drept, nimeni n-ar fi fost în stare să împiedice acțiunea, căci aici acționau forțe superioare. În Țările de Jos jafurile au fost în anumite privințe prevăzute, dosindu-se cîte ceva. La Köln acest lucru a fost în genere omis. Un singur cetățean a avut prezența de spirit să acționeze pe cont propriu. Era un tip straniu, cam rupt de lume, deținător al unei funcții bisericești, pe care nimeni nu l-ar fi bănuit în stare de o asemenea hotărîre: Ferdinand Franz Wallraf, pe atunci un bărbat în vîrstă de 46 ani.

Datorită funcției sale în ierarhia bisericească, avea acces liber la sacristii și la arhivele bibliotecilor. Mai este însă și azi o enigmă cum de a reușit într-un timp atît de scurt, acționînd singur și deseori în condițiile unei împotriviri acerbe, să pună în siguranță importante valori culturale din vechiul Köln. În multe locuri, pe care comisarii nu le depistaseră încă, apărea pe neașteptate, le cerea paznicilor oficiali să-i dea drumul în încăperile în care se aflau comorile, lua, fără să stea pe gînduri, ceea ce i se părea important și ducea la el acasă. În multe cazuri cei răspunzători nu se împotriveau acestei rechiziții arbitrare, mai ales dacă Wallraf recurgea la un fel de troc. Da, se mai găseau epitropi de biserici care înțelegeau repede ce urmărea și-i dădeau comorile lor spre păstrare, deseori chiar ca daruri. Alții în schimb se arătau indignați, aflînd cele petrecute, unul insistînd chiar ca lucrurile să fie înapoiate. Wallraf, care prevedea urmările, se împotrivi cît putu.

Reuşise chiar să ascundă la loc sigur un altar de Rogier van der Weyden, cînd epitropul bisericii St. Columba îl ameninţă că îl va denunţa autorităţilor. Din păcate, în acest caz el se lasă convins. Înapoiază în silă altarul, panou cu panou — şi capodopera a fost într-adevăr răpită mai tîrziu din Köln. Această experienţă l-a învăţat însă să păstreze cu atît mai dîrz tot ce apucase să pună în siguranţă.

Acest om neobişnuit a făcut cele mai mari sacrificii personale pentru operele de artă veche din Köln salvate. Ameninţarea care plana asupra atîtor valori ale patriei sale nu-i lăsa prea mult timp pentru a alege. El lua tot ce considera cît de cît demn de atenţie şi îngrămădi piesele într-un nemaipomentit talmeş-balmeş în încăperile sale din protoieria catedralei. Nenumăratele achiziţii l-au făcut să se îndatoreze pînă peste cap, suferea de frig şi de foame, însă colecţia creştea.

Sosi apoi anul în care multe opere de artă aveau să fie scoase din biserici, mănăstiri şi capele. La 9 iunie 1802 a fost ordonată confiscarea proprietăţilor bisericeşti. Tîrnăcopul prefăcu în piatră de pavaj 42 de biserici din Köln, aproape o treime din cele existente, precum şi numeroase capele ale mănăstirilor. Secularizarea care se profila la orizont a determinat o mişcare pe care, nimeni n-a prevăzut-o: pericolul unui nou curent iconoclast a adus pe scenă, în chip de salvatori, o mînă de oameni. Ei nici nu ştiau ce misiune înaltă îndeplinesc, nu-şi dădeau seama că acest moment va reprezenta începutul cercetărilor în domeniul artei germane de nord şi al celei neerlandeze.

I-o fi contaminat exemplul ciudatului Wallraf? Îl văd cum aleargă spre centrul oraşului. Îl urmează cînd dispare prin portalul vechii biserici St. Laurenz, care urmează a fi demolată. Straniul personaj răscoleşte grămezi de inventar bisericesc, în parte distrus, fără să ţină seama de praful lipicios care acoperă fiecare piesă. Iată-l, apucă colţul unui geam vechi cu figuri în roşu rubiniu şi albastru cobalt, nu reuşeşte însă să-l scoată.

O pereche, două, trei de mîini vin în ajutor, îndepărtează panourile de lemn masate deasupra vitraliului, iau asupra lor sarcina de a rezema de stîlp monstrul încadrat în plumb. Mulţumeşte dintr-o privire rapidă pentru ajutor, îl recunoaşte pe comerciantul de vinuri Lyversberg din Heumarkt (Piaţa de fin), care-i strecoară slujitorului bisericii un bacşiş. Aici este vorba, prin urmare, de o împărţire — n-are importanţă, numai să se poată salva cît mai mult. În felul acesta însă nu se poate evita ca mari altare să fie uneori dezmembrate, panoul central revenindu-i lui Wallraf, un voleu lui Lyversberg, altul pictorului pe sticlă Schiefer; căci fiecare vrea să ştie că la el se află ascunsă o părticică din trecutul patriei.

Epitropiile bisericeşti erau în fond foarte mulţumite să scape de atîtea sculpturi şi picturi devenite de mult străine gustului contemporan şi care pe deasupra îşi pierduseră mult din frumuseţe datorită deteriorării şi ca urmare a scurgerii timpului. Multe panouri de pe care stratul pictural începea să se desprindă, mai puteau aduce bune servicii unui tîmplar de mobilă ca uşi de dulap sau tăblii de masă. Iar ceea ce era cu totul desfăcut în scînduri izolate sau ornamentele de altar cioplite care zăceau în podurile bisericilor, sparte şi pline de praf, mai puteau avea o oarecare valoare de întrebuinţare ca lemne de foc. Negustorii de vechituri şi micii meseriaşi, cizmarii şi cultivatorii de legume barau cu roabele lor intrarea la preot sau paracliser, şi zilnic mai soseau transporturi de tablouri din sate şi mănăstiri, ca şi cum tîrgul de lemne n-avea să se isprăvească niciodată.

Firește Wallraf nu putea fi peste tot ca să treacă în revistă şi să salveze totul. Cei zece, douăzeci de colecţionari rivali n-au decît să facă ce pot; căci ceea ce nu poate fi salvat acum, e pierdut pentru totdeauna.

Din St. Brigida Wallraf a reuşit să salveze o Glorificare a Mariei. Din mijlocul panoului tronul Maicii Domnului fusese tăiat cu ferăstrăul. A găsit bucata lipsă în proprietatea meşterului

tîmplar Commer. *Judecata de apoi* a lui Stephan Lochner şi-a putut-o asigura din biserica St. Laurenz, fără să bănuiască numele maestrului. Şi chiar dacă nu puţine valori inestimabile, ca marele tablou al *Sfintei Ursula* din şcoala lui Lochner, erau aproape complet distruse, dacă nu puţine polipticuri erau dezmembrate, el nu le dădea atenţie. Nici acasă n-avea timp şi nici intenţia de a se ocupa de restaurarea lor.

Locuinţa lui Wallraf semăna cu o viziuină de tîlhari. Nici la un negustor de vechituri nu puteai întîlni atîta harababură. Tablouri din toate timpurile şi şcolile, vitralii din bisericile demolate, desene, gravuri în cupru, gravuri în lemn, incunabule, cărţi, hărţi, planuri, piese sculptate în lemn, odăjdii, obiecte de cult, armuri, arme, mobilă, porţelanuri, sticlărie, statui de marmură romane, vechi inscripţii, bronzuri, camee şi monede, ca şi colecţii de minerale şi ierbare — toate acestea erau aşezate claie peste grămadă. Eduard Firmenich-Richartz, care prezintă acest interior, îl zugrăveşte în continuare cu cuvintele lui Goethe: „(Wallraf) face parte din acea categorie de persoane care s-au născut cu nemărginită înclinaţie spre posesiune, fără spirit metodic, fără dragoste pentru ordine şi care sînt cuprinşi de un fel de sfiiciune cînd se pune, fie şi vag, chestiunea selecţionării, dispunerii într-o ordine anumită şi păstrării în condiţii normale. Nici măcar nu este imaginabilă starea haotică în care stau, zac, atîrnă şi se amestecă între ele cele mai preţioase obiecte ale naturii, artei şi antichităţii. El păzeşte aceste comori ca un balaur, fără să simtă că zi de zi ceva desăvîrşit îşi pierde o mare parte din valoare din cauza prafului şi mucegaiului, datorită manipulării, frecării şi lovirii".

Însă, şi acesta este lucrul cel mai important, de dispărut aceste valori nu mai pot dispare. Ele sînt asigurate pentru viitor. Abia peste 12 ani, cînd ajunge să fie din nou stăpîn peste ţară, va putea guvernul să facă ceva pentru neobositul colecţionar de artă, ameninţat să se înăbuşe sub
 greutatea apăsătoare a raritaţilor sale în curs de

deteriorare. I se poate pune la dispoziție etajul superior al fostului colegiu al iezuiților. Nici acesta nu este încă un depozit ideal, însă oferă ceva mai mult spațiu. Wallraf dispune acum de o sală lungă, înaltă, de zece chilii de călugăr și două coridoare. Cu toate acestea, nici aici nu încape totul. Ceea ce trebuie să rămînă pe coridoare este periclitat de tineretul școlar. Dar îl neliniștește și mai mult pe acest colecționar faptul că la parter se află grajduri pentru cai și un post de gardă al jandarmeriei. „De două ori — scrie el — am trăit, eu și vecinii, spaima că flăcările înalte, provocate de focul făcut fără grijă de soldați, vor izbucni din catul inferior și vor pune în pericol colecția mea de tablouri, științe naturale și cărți, în curs de constituire."

Pînă la urmă trebuie să intervină mîini străine ca să facă ordine în acest talmeș-balmeș. Iar omul care conduce această muncă dispune de o considerabilă experiență, căci este de zece ani el însuși un sistematic colecționar de artă. Îl vom cunoaște în curînd mai bine. Wallraf a asistat plin de suspiciune la activitatea care-i amenința starea de izolare. Acum însă, cînd din norii de praf apare o galerie de tablouri strălucind de aur și în toate culorile curcubeului, exemplar orînduită, trebuie să recunoască și el că nici nu bănuia ce splendori se aflau aici. Și, fericit, hotărăște ca orașul natal să fie moștenitorul frumoasei avuții, care a parcurs, în puțini ani, drumul de la cel mai profund dispreț la cea mai înaltă prețuire. El însuși se mulțumește cu o pensie viageră, care să-i asigure o bătrînețe fără griji. Cînd în martie 1824 închide ochii pentru totdeauna, trec în proprietatea orașului Köln 1616 tablouri, și anume: 376 lucrări italiene, 358 din Köln, 309 vechi germane, 304 neerlandeze și 8 frunțuzești, la care se adaugă 261 portrete. Din acest fond de bază, îmbogățit continuu prin selectări și completări repetate, s-a născut apoi renumitul Muzeu Wallraf-Richartz.

La prima vedere poate să apară de neînțeles ca operele de artă să aibă o valoare atît de fluc-

tuantă. O anumită parte a colecției sale Wallraf a scos-o pur și simplu din dărîmături, restul l-a strîns cu trudă și cu prețul unor datorii, cerșind sau prin șiretlic, cumpărînd sau schimbînd, cheltuindu-și în total, potrivit propriei sale declarații, vreo 10.000 de taleri. Era o sumă ridicol de mică, în comparație cu sumele oferite numai cu cîțiva ani mai tîrziu pentru operele maeștrilor vechi germani și pentru cele ale neerlandezilor. Concurența dintre colecționari dicta acum prețul pieții tablourilor, al acelor tablouri care-și datorau supraviețuirea numai unei toleranțe de neînțeles, întrucît gustul artistic a două secole trecuse cu multă aroganță peste ele. Ce s-a găsit dintr-o dată atît de interesant la ele? De ce n-au fost lăsate în continuare în voia soartei?

Tocmai acest exemplu scoate deosebit de limpede în evidență faptul că modul de considerare pur artistic al unei opere de artă reprezintă doar o parte a evaluării sale generale. Autoritățile bisericești reformaseră aceste panouri de altar putrede, deoarece ele propăvăduiau cuvîntul Domnului într-un limbaj prea învechit și, de aceea, mai greu receptabil. Tocmai acestei împrejurări îi datorează ele salvarea lor. Este un proces ciudat, în aparență contradictoriu, dar care se explică foarte simplu.

Germania trecea pe atunci prin ani de grea umilință. Revoluției franceze victorioase i-ar fi fost foarte ușor să desfășoare peste întreaga Europă stindardul libertății, egalității și fraternității, stindard privit și de mulți germani cu admirație, speranță și încredere. Dar Franța n-a înțeles atunci că a sosit ceasul chemării sale. Admirația s-a stins, speranța s-a vestejit, încrederea s-a văzut înșelată. Germanii începeau să-și aducă aminte de trecutul lor. Lumea se considera ea însăși foarte vinovată pentru cele suferite. Ea își trădase felul propriu de a fi și acum căuta să regăsească ceea ce a pierdut. Tot ce era vechi căpăta o nebănuită aură de fericire. Mult încercatele monumente ale strămoșilor erau din nou
 căutate. Cîntecele populare stinse exercitau iarăși

vechea lor vrajă, poveștile și legendele se trezeau din noaptea neagră a uitării. Și atunci cum să nu fie strînse vechile tablouri prăfuite, pe care noul curent le alunga din biserici? Întrucît erau vechi și evocau patria, trebuia să înveți a le iubi.

Această mișcare tînără, entuziastă a romantismului timpuriu se direcționa nu după politicieni sau militari, ci după poeți și gînditori. Era un curent literar, care voia să recîștige disprețuitei și greșit cunoscutei arte a străvechiului Nord un rang alături de antichitatea greacă și moștenitoarea sa romană. Ludwig Tieck a fost unul dintre acești călăuzitori și, împreună cu el, dar mai ales după el, Friedrich Schlegel. Acesta se afla, ce-i drept, de ani de zile la Paris și făcea studii de persană și sanscrită, însă tineretul căuta de zor în toate librăriile scrierile sale. Friedrich și Dorothea Schlegel erau într-o intensă corespondență cu colecționarul Wallraf.

În septembrie 1803 doi prieteni din Köln, studenții Johann Bertram și Sulpiz Boisserée, au plecat la Paris, ca să viziteze Luvrul cu bogata pradă în obiecte de artă a Muzeului Napoleon. Bertram era de fapt jurist în devenire, iar Boisserée ar fi trebuit să facă o carieră comercială, însă interesul lor s-a întîlnit în aceeași mare pasiune pentru artă și pentru Friedrich Schlegel. A-l cunoaște pe acesta era marea speranță, a studia cu el istoria și literatura constituia fericita împlinire, însă a-l cîștiga ca prieten și a întreprinde împreună cu el călătorii prin Belgia, Aachen și, în sfîrșit, Köln, a căuta împreună comorile de artă ale marelui trecut a însemnat momentul hotărîtor al vieții lor. Ei au devenit cei mai subtili colecționari de artă ai vremii lor.

Friedrich Schlegel le-a fost naș la prima lor achiziție de tablouri. Întîmplarea le-a venit în ajutor. Pe cînd umblau agale toți trei prin Piața de fîn de la Köln, au întîlnit doi oameni purtînd o targă. Ei nu duceau însă un bolnav, asta se vedea de la distanță, căci din grămada de obiecte puse unul peste altul, licărea culoarea aurului. De mai aproape s-a văzut că aceasta provine de la

aureolele care luceau în jurul chipurilor pictate. Era un mare tablou pe pînză, lat de 2 metri şi înalt cam de 1,70 metri, şi urma să fie dus de la vechiul său proprietar, un cizmar, la noul său posesor. O să fie oare acesta dispus să-l cedeze celor trei prieteni? Proprietarul stătea foarte aproape, puteau încerca să încheie tîrgul. Norocul le-a surîs.

Omul a fost chiar de acord cu oferta lor din momentul în care au început să examineze toţi patru această pictură reprezentînd *Purtarea crucii* cu femeile mironosiţe şi cu Sf. Veronica. Tabloul era prea mare pentru el, n-avea unde să-l aşeze.

Acasă le-a ieşit în întîmpinare bătrîna bunică a lui Sulpiz, voia să vadă ce tîra nepotul ei după sine, şi-i spuse după un timp de tăcută şi evlavioasă contemplare: „Este un tablou emoţionant. Ai procedat bine". Cuvîntul bunicii de Tongre cîntărea greu. Pentru cei zece copii ai familiei Boisserée ea ţinea locul părinţilor morţi de timpuriu. Purta răspunderea pentru prosperitatea unei mari firme comerciale. Şi dacă şi-a dat consimţămîntul ca Sulpiz şi Melchior, cei doi mezini, să se dedice integral artei, apoi aceasta a fost o hotărîre generoasă. Căci oricît de lăudabilă ar fi colecţionarea de opere de artă, ea nu va aduce mult profit.

Sulpiz şi Melchior erau favorizaţi faţă de canonicul Wallraf: ci puteau plăti cu bani peşin şi la început acceptau orice pretenţie. Aceasta a făcut ca ofertele mai bune să ajungă pe mîna lor, astfel încît reuşiră curînd să strîngă un stoc frumuşel. Ei erau însă şi dificili, cînd era vorba de ales. Se limitau la picturi ale vechilor şcoli germane şi ncerlandeze. Totodată se străduiau să-şi adîncească cunoştinţele cu privire la arta „primitivilor". Era un lucru foarte greu, căci nu exista încă o istorie riguroasă a artei, corespunzătoare necesităţilor speciale, de unde să se fi putut informa. Sprijinul cel mai de nădejde mai era încă lucrarea lui Carel van Mander, „Viaţa pictorilor neerlandezi şi germani", din anul 1617. Descrierea tablourilor era lipsită însă de

reproduceri. Erai nevoit să te mulţumeşti cu presupuneri şi denumiri arbitrare. Nu era însă oare tocmai aceasta partea cea mai frumoasă, întrucît trebuia să dezţeleneşti un teren virgin? Fiecare piesă pe care o culegeau „din praf şi umezeală, din şoproane şi beciuri", pe care o smulgeau din mîinile unor neştiutori şi o puteau feri astfel de pieire sigură era o nouă cărămidă a Catedralei pe care o şi vedeau înălţîndu-se falnică. O vor putea oare încununa cu ultimul fleuron?

Şi cîtă nerăbdare la fiecare tablou nou care-şi mai ascundea încă tainele sub văluri dese: „O mare atracţie — relatează Sulpiz — constituia încercarea de a recunoaşte valoarea artistică sau numai particularităţile unui tablou prin crusta murdară îngroşată de trecerea secolelor. Şi cît ne bucuram, cînd în urma mîinilor îndemînatice ale restauratorului vedeam ivindu-se cîte un cap sau cîte o porţiune de veşmînt de un albastru, roşu sau verde frumos, dacă zăream o pajişte cu plante, cu frunze de fragi şi fructe, cu viorele şi alte flori de primăvară apărînd limpede de sub stratul gros de fum de lumînare şi alte exalaţii. De cîte ori nu puneam noi însine mîna pe buretele umezit, ca să ne creem măcar pentru scurt timp această plăcere, neavînd răbdare pînă ce pictorul restaurator putea trece la treabă după toate regulile".

„După toate regulile", cel puţin aşa credeau ei. Acest prim tămăduitor de picturi pe care l-au consultat a fost un amestec ciudat de pictor, colecţionar şi negustor, un pitic sprinten şi cocoşat, pe nume Maximilian Fuchs, „mica vermină a artei", cum îl numea Friedrich Schlegel pe acest zelos. El intervenea repede cu substanţe de curăţat acide şi dizolvante şi se pricepea să împrumute pacientului său, devenit palid, un colorit sănătos, înfloritor. Asemenea tratamente radicale au dat însă mult de lucru conservatorilor de mai tîrziu. Pe atunci însă, colecţionarul plin de ardoare cu buretele său ud şi restauratorul său miraculos trebuiau de bună seamă să pară plini de pietate. Cît de mulţi oameni mai existau totuşi care rîdeau

batjocoritor de aceşti nebuni în stare să risipească asemenea sume pentru nişte tablouri îmbătrînite şi demult demodate. Mai tîrziu s-au arătat însă foarte supăraţi că această frumoasă colecţie n-a rămas la Köln.

Dar fraţii Boisserée şi prietenul lor Bertram n-au putut salva picturile murale ascunse sub spoiala albă a bisericilor condamnate la demolare. Cu durerea în suflet au trebuit să privească aceşti ocrotitori ai artei cum se alege praf şi pulbere dintr-o serie de valori unice. Erau de faţă cînd au fost demolate biserica Augustinilor, biserica St. Katharina, Deutschherrenkirche şi alte cinci-şase biserici. „Se săpa în acest scop sub cîţiva piloni — povesteşte Sulpiz — cărora li se puneu proptele de lemn, se dădea apoi foc lemnului şi, în momentul în care pilonii se surpau, vedeau cum se desface stratul de mortar de pe pereţi şi bolţi, sub care apăreau pentru o clipă, ca într-o străfulgerare, suprafeţele pictate, pentru ca să dispară apoi pe veci. Se întîmpla adeseori ca stratul de var care acoperise vechile picturi să cadă, datorită zguduirii, de pe acele părţi ale clădirii care mai rămîneau cîteva zile în picioare, pînă să le vină rîndul la demolare. Aici într-adevăr nu era nimic de făcut.

Acum însă se maturiza în cugetul lui Sulpiz şi un al doilea plan. Ţinea demult să trezească interesul poporului german faţă de splendida ruină a catedralei din Köln, pe care o iubise totdeauna cu toată căldura sufletului său, şi a trecut la pregătirea unei lucrări vaste, cuprinzînd numeroase gravuri în cupru, vederi parţiale şi schiţe, lucrare în care tînărul pictor münchenez Angelo Quaglio împreună cu Fuchs din Köln, urmau să investească întreaga lor pricepere. O întîmplare fericită l-a ajutat pe Sulpiz să dobîndească un preţios pergament cu un plan al catedralei din Köln. Acest vechi pergament servise cu cîteva generaţii în urmă, cînd valoarea sa nu mai era înţeleasă, la uscarea fasolei într-un şopron. Purta urmele de neconfundat ale acestei operaţii. După
255 aceea un student pribeag l-a prins în cuie de gea-

mantanul său, ca să-l ferească de ploaie. Aceasta se vedea din găurile lăsate de cuie. În cele din urmă a trecut din mîna unui tînăr student în ale artei la pictorul Moller, de la care l-a achiziționat Sulpiz Boisserée. Uriașa lucrare *in folio* dedicată catedralei — planșele măsurau 109 × 77 cm — n-a avut însă ca rezultat neglijarea galeriei. Ambele întreprinderi erau conduse cu o pasionată devoțiune, care avea ca mobil nu mîndria colecționarului de a îngrămădi în trezoreria proprie cît mai multe raritățI, ci scopul urmărit cu perseverență de a ridica un lăcaș de onoare pentru maeștri germani de odinioară și un monument întru slava arhitecturii patriei sale. Era o sarcină publică, care l-ar fi onorat și pe un principe.

Era însă Köln-ul, în perspectiva vremii, locul potrivit acestor obiective? Orașul mai era încă ocupat de francezi. Schlegel plecase la Heidelberg. Cu mult mai impresionant s-ar putea prezenta Galeria, care la Köln era împărțită în trei locuri separate, la Heidelberg, citadela romanticilor, adunată toată la un loc!

Mutarea s-a făcut însă în martie 1810. Au urmat apoi ani de luminoasă, mereu crescîndă afirmare. Frații Boisserée și Bertram erau redescoperitorii unei splendori aproape dispărute. Acest lucru avea să fie cunoscut, în curînd, pe toate meleagurile germane, ba chiar în toată Europa. Faptul că adoratorii exuberanți ai „vremurilor bune de odinioară" veneau aici în cete, nu era de mirare. Însă faptul că în curînd au venit și oameni de știință ca Wilhelm von Humboldt și Leopold Ranke, precum și artiști ca Joseph Stieler, Canova, Thorvaldsen, poeți ca Gustav Schwab, Jean Paul Richter și August von Platen, principi ca Dalberg, margrava de Daden, regina Suediei, împărăteasa Rusiei, principele moștenitor al Bavariei, împăratul Francisc al Austriei — lucrul acesta trebuia considerat un adevărat succes. Unul singur rămăsese încă departe, a cărui apreciere Sulpiz Boisserée o aștepta cu nerăbdare și cu a cărui participare părea că va fi cîștigat totul: Goethe.

Contactul se stabileşte cu multă iscusinţă diplomatică. O vizită la Weimar în mai 1811 trezeşte bunăvoinţă şi simpatie. Goethe acceptă în tomna anului 1814, ce-i drept nu fără ezitări, o invitaţie de a veni la Heidelberg. Va rămîne acolo, în loc de patru zile, cum se convenise, două săptămîni. Zilnic, începînd de la ora opt dimineaţa, stă multe ore în faţa şevaletului pe care i se prezintă spre examinare tablou după tablou. Ochiul său exersat în contemplarea anticilor şi a operelor lui Rafael se străduieşte sincer să guste goticul atît de străin firii sale rostind cuvinte de admiraţie: „Lumea nu ştie încă ce aveţi şi ce urmăriţi. I-o vom spune, şi pentru că altfel nu vrea, îi vom întinde merele de aur pe platouri de argint." S-a lăsat oare convertită cea mai mare personalitate germană a secolului? Sau omagiază numai înflăcărarea acestor tineri apostoli, pe care nu vrea să-i dezamăgească?

Scrierea sa mult aşteptată nu impresionează. Recunoaşte el însuşi că această treabă i-a devenit anevoioasă. E vorba mai degrabă de un serviciu prietenesc, făcut persoanei şi nu cauzei. Goethe nu s-a apropiat nici măcar cu un pas de vechea artă germană. Dorothea Schlegel nu-şi putea înfrîna dezamăgirea: „Iată în sfîrşit diploma nobiliară pentru care, ca s-o obţină, fraţii Boisserée s-au gudurat atîta pe lîngă bătrînul păgîn. Şi cît de inutil! Cel ce vede colecţia şi nu este cu totul obtuz, n-are nevoie, pentru dumnezeu, de o asemenea ştampilă ca să vadă că ea este unică în felul ei." Cu cîtă sensibilitate formulase mai înainte Canova adevărul, potrivit căruia Rafael era asemuit unui trandafir împlinit, iar goticul unui boboc de trandafir de la care mereu poţi aştepta ceva, care însă îşi pierde farmecul inconfundabil odată cu completa înflorire.

Ce aşteaptă întemeietorii aceste galerii? Vor să adîncească patriotismul şi pietatea? Vor să le spună artiştilor ce s-a pierdut şi cum se poate restabili contactul cu arta trecutului? Sau vor să stimuleze înţelegerea evoluţiei istorice? Sensul
257 acestei colecţii nu se lasă descifrat, nu se epuizează

la o contemplare unilaterală. Ea îi dezvăluie fiecărui căutător dimensiunile trecutului. Numai scepticii sînt primiți fără plăcere. Este de reținut faptul că savanții tineri vor să vadă acum cu ochi mai ageri și să pună în discuție nume de maeștri ca Van Eyck și Memling. Indeosebi tînărul văr al lui Ludwig Tieck, Gustav Friedrich Waagen, vrea să demonstreze — pe baza unor comparații — că *Altarul celor trei magi* aparține lui Rogier van der Weyden și nu lui Van Eyck, în timp ce pe Hans Memling îl înlocuiește cu Dierick Bouts, iar pe Jan Scorel cu Joos van Cleve.

O asemenea furie critică nu face decît să zdruncine edificiul semeț al istoriei ideale a artei, provoacă confuzie în simpatia generală trezită prin ani lungi de popularizare, poartă în sine pericolul deprecierii galeriei. Cei doi Boisserée vor trebui totuși să se împace cu rebotezările. Știința este lipsită de păreri preconcepute și-și urmează implacabil calea.

Galeria este adăpostită din anul 1819 la Stuttgart, într-o serie de încăperi avantajoase, bine calculate din punctul de vedere al efectului. Fiecare tablou important al colecției este oferit privirii într-un cabinet propriu. Pereții sînt colorați în cenușiu-închis, iar podelele în verde. Oare de ce era să se teamă organizatorii de folosirea unor mijloace neobișnuite? Lumina de zi prozaică a fost mascată, lămpile, a căror lumină e abil dirijată, conferă și mai mult farmec luminozității tablourilor unui vechi maestru flamand. În jurul unor piese de rezistență s-au construit mari casete negre ale căror uși se deschid magic în fața vizitatorului. O perdea se desface în două, apoi mai dispare un văl. Este ca la teatru. Sulpiz Boisserée se pricepe să regizeze un matineu. El conferă musafirilor săi vin și prăjituri. Ce drum lung s-a parcurs de la talmeș-balmeșul înecat în praf al lui Wallraf pînă la această scenă festivă! Chiar și simpla amintire îl face fericit pe Sulpiz.

Sînt șase ani de cînd diverse guverne se ostenesc să achiziționeze colecția. Cancelarul de stat contele Hardenberg al Prusiei îl trimite pentru exper-

tiză pe consilierul secret Schinkel, care cu autoritatea unui cunoscător recomandă cumpărarea, chiar dacă cele 218 tablouri ale colecției ar costa 200.000 guldeni și dacă, pe deasupra ar trebui să li se plătească fondatorilor, care vor să păstreze în mîna lor administrarea pînă la capătul vieții, o rentă anuală de 10.000 guldeni.

Această condiție convine oare celor din Berlin? Vor trebui să-i cumpere și pe Boisserée împreună cu colecția? Această clauză contravine spiritului prusac de economie. Dar și Austria se arată foarte interesată. Orașul imperial Frankfurt începe negocieri. De la München sosește principele moștenitor al Bavariei și-și manifestă entuziasmul. Regele Württembergului vrea să păstreze galeria la Stuttgart. Regina intenționează să plătească ea tablourile și să le dăruiască țării. N-a mai apucat însă s-o facă, căci între timp a murit.

Frații Boisserée nu sînt grăbiți. Își instalează un atelier de litografiat și pregătesc o lucrare în două volume de format mare, cuprinzînd planșe cu reproduceri după tablourile galeriei. Nepomuk Strixner desenează picturile pe piatră pentru imprimarea în alb-negru. O altă culoare, galbenul, dă efectul fondurilor aurii și ale aureolelor. Este o ediție mamut, realizată de editorul Cotta.

La 26 iunie 1826, dimineața devreme, apare în mod cu totul surprinzător Georg von Dillis, directorul Galeriei centrale de tablouri, din însărcinarea regelui său, Ludovic al Bavariei. Acest om de muzeu, el însuși pictor de peisaje, studiase colecția în mod amănunțit cu 11 ani în urmă. Îi sînt dragi acești maeștri vechi și meditează mult asupra tehnicii lor picturale cu totul deosebite. Acum vrea doar să numere piesele și să examineze starea lor de conservare. Regele cere să fie informat rapid; vrea să cumpere colecția. Ludovic îi primește pe frații Boisserée la 6 martie 1827. „Ce colecție voi avea domnii mei, ce colecție, cînd toate acestea se vor găsi la un loc!“ Din ultimul examen a rezultat că vor fi preluate 216 tablouri, pentru care va fi plătită suma de 240.000 guldeni. Un privilegiu pe zece ani asigură

terminarea operei litografiate. Regele mai are o singură rugăminte. „Lumea poate afla că am cumpărat colecția. Doresc însă să nu se scrie nimic despre aceasta prin ziare și, mai ales, să nu se afle prețul. Dacă pierzi acești bani la joc sau cumpărînd cai, lumea socoate că e bine, că așa trebuie să fie. Dacă îi cheltuiești însă pentru artă, oamenii vorbesc de risipă."

Galeria n-a rămas într-un singur loc, ca un ansamblu muzeal, așa cum speraseră întemeietorii ei. Unele piese au ajuns la Schleissheim, altele în castelul de la Nürnberg. Însă partea leului a reușit să și-o păstreze Pinacoteca din München.

11
Medici și vraci

Atunci cînd picturile sau sculpturile sînt atacate de vreo „boală", cînd suferă un accident, colecționarii și negustorii îl cheamă pe tămăduitorul operelor de artă, pe restaurator. Capodoperele pot fi sfărîmate dintr-o dată sau se pot dezagrega încetul cu încetul, pot fi atacate de umezeală sau măcinate de timpul implacabil, ele se pot descompune din interior, pot fi rănite de o mînă de copil, pot fi atacate de un bețiv sau un nebun înarmat cu cuțitul, toporul sau pistolul. Altădată se întîmplă ca un copist neîndemînatic să-și răstoarne șevaletul peste o operă de artă; un sfeșnic se înclină spre o pînză și o arde cu flacăra sa, stigmatizînd-o profund.

Am urmărit tablouri renumite în peregrinările lor ciudate și am văzut cum au fost expuse ploii, umezelii beciurilor, fumului focurilor de cămin, intemperiilor și diferențelor de climă — ca și cum nimeni nu s-ar fi gîndit cît de sensibilă este epiderma lor, a cărei grosime nu depășește, adeseori, un milimetru. Au fost trimise pe căi necunoscute fără vreo „prescripție medicală", dar și fără descrierea antecedentelor, fără o „anamneză" în măsură să-i fie de folos viitorului lor medic. Caii pur-sînge și cîinii de rasă s-au vîndut dintotdeauna cu incomparabil mai multă grijă, viitorul proprietar fiind instruit asupra felului cum trebuie să-i
 îngrijească. Operelor de artă li se urează drum

bun — și sînt lăsate apoi pe mîna grosolană a viitorilor cîrpaci.

Abia în secolul trecut a început să fie preocupată lumea de elaborarea unei terapeutici generale a lucrărilor de artă și abia astăzi, beneficiind de ajutorul științei moderne, dispunem de o metodică științific fundamentată în acest domeniu. Tîrziu, trebuie s-o spunem cu profund regret, foarte tîrziu, căci între timp multe lucrări de artă inimitabile s-au degradat într-o măsură catastrofală, altele fiind pierdute cu desăvîrșire. Abia acum dispunem de restauratori cu renume mondial, care-și comunică reciproc procedeele, căci arta a devenit un bun al întregii colectivități umane, păzit cu grijă și dragoste.

„Medicul" operelor de artă umblă printr-un sanatoriu în care se află internați bolnavi suferind de afecțiuni diferite. Rupturi, carii, suporturi putrede sau friabile, contracțiuni ale stratului pictural, bășici sau broboane, cracluri, porțiuni de culoare umflate, întunecări, straturi picturale desprinse, cu aderență insuficientă sau dezagregate, repictări, avarii cauzate de o devernisare brutală, abcese profunde, plesnituri, îndoituri, descompletări etc. — iată doar cîteva din cele mai frecvente fenomene „patologice". Nu este greu de înțeles că tehnica picturii, care a cunoscut în decursul secolelor transformări importante, care în cadrul aceleiași epoci chiar a urmat căi proprii în țări diferite, ba chiar și în școli diferite, trebuie studiată foarte temeinic pentru a se putea vindeca fără greș un tablou bolnav.

Cu multă ușurință se pierde măiestria, însă foarte greu și în timp îndelungat poate fi ea recîștigată.

Albrecht Dürer

Se spune că există conducători auto care au uitat demult cum funcționează motorul. Au existat însă și generații întregi de pictori care nu cunoșteau componența culorilor și a lianților acestora. Se știe doar că la prăvălie poți cumpăra cu-

lori în tuburi şi borcane, ca şi ulei de terebentină sau verni. Un pictor zicea odată rîzînd: „Eu pictez cu tot ce se lipeşte". Aceasta echivalează însă cu sinuciderea artei. Opera nu-i supravieţuieşte deseori nici măcar creatorului ei.

Ştim astăzi că tablourile lui Wilhelm Leibl au suferit alterări grave, în timp ce opere ale vechilor maeştri, cum sînt ale lui Rembrandt bunăoară, prezintă modificări superficiale. Dacă sînt eliberate de stratul de verni întunecat ulterior, ele dobîndesc din nou vechea lor strălucire. Însă Leibl, Trübner şi mulţi pictori moderni au folosit adeseori grunduri (preparaţii) necorespunzătoare. Plesniturile şi închiderea la culoare nu mai puteau fi în aceste cazuri împiedicate prin nici un mijloc.

Oare maeştrii de odinioară ştiau într-adevăr mult mai multe lucruri decît pictorii din secolul al XIX-lea? Şi de ce nu am ajuns nici astăzi să ştim îndeajuns din toate acestea?

Ne aflăm aici în faţa unor probleme şi dificultăţi prin care au trebuit să răzbată nenumăraţi iubitori de artă, admiratori, colecţionari, pictori, directori de pinacoteci. Istoria medicală a artei n-a fost scrisă încă.

Se ivesc mari dificultăţi care nu vizează numai măiestria propriu-zisă, căci înainte de a se apuca de treabă un restaurator ar trebui să ştie în ce tehnică, cu ce culori, lianţi şi verniuri şi-a realizat opera artistul din trecut. Tocmai acest lucru este — după cum vom mai vedea — adevărata taină a maestrului, pe care a dezvăluit-o cel mult elevilor săi, dar pe care prea adeseori a trecut-o sub tăcere în testamentul său artistic.

Spre a putea veni în ajutorul unui tablou bolnav, se cere să ai „ochi de medic" şi o temeinică experienţă. De fapt, cunoaştem două cazuri de medici care şi-au dedicat cunoştinţele salvării unor opere de artă. Aceşti *outsideri* nu prea sînt amintiţi în vreo istorie a artei. Unul era elveţian, celălalt german.

Cînd ducele Vincenzo al II-lea Gonzaga de
263 Mantova s-a văzut nevoit să vîndă, în Anglia şi

în Franța, o parte a comorilor sale de artă moștenite, transportul destinat lui Carol I Stuart avea de parcurs o cale lungă pe mare. Printre lucrările de artă expediate se aflau opere de Rafael, Tițian și Correggio, dar mai presus de toate un bun național sacru: *Triumful lui Cezar* de Mantegna. Regele Angliei plătise pentru picturile cumpărate 80.000 lire sterline. La Mantova evenimentul a stîrnit o revoltă în toată regula; cetățenii, indignați din cauza înstrăinării acestor opere de artă, ar fi fost dispuși să plătească dublul sumei amintite pentru a le putea răscumpăra și păstra pe mai departe. Însă în anul 1627 corabia încărcată cu tablouri a început să navigheze spre Anglia.

Vasul mai ducea o încărcătură de stafide negre, care au început să fermenteze. Din nefericire, în apropiere mai stăteau și cîteva butoaie cu mercur sublimat, a cărui vaporizare a fost, după cum se afirmă, favorizată de fermentarea stafidelor. În orice caz, cînd au fost despachetate, tablourile erau atît de negre ca și cum ar fi fost scufundate în cerneală. Desperarea regelui Carol, un fin cunoscător de artă, poate fi lesne închipuită.

Dispunem cu privire la acest caz de însemnările unui bărbat care trăia la Londra ca medic personal al regelui și al cărui nume figurează și astăzi în istoria medicinii. Este vorba de Sir Theodor Turquet de Mayerne.

Acest om multilateral venit pe lume în anul 1573, într-o localitate din apropierea Genevei, ținea la Paris, în jurul anului 1600, ca tînăr doctor în medicină, prelegeri audiate de medici și farmaciști. Opiniile sale revoluționare asupra valorii curative a unor medicamente au provocat dezaprobarea atît de violentă a colegiului de medici ai universității pariziene, încît a fost amenințat că i se va interzice să mai practice medicina. Mayerne și-a abandonat cursurile. Cu atît mai reputat a devenit însă ca medic. Un lord, pe care-l vindecase, l-a dus în Anglia. Începînd din anul 1611 a fost medicul personal a trei regi: Iacob I, Carol I și Carol al II-lea.

Medic, farmacolog, chimist, fizician, şi ce n-a mai fost! Un om care experimenta tot timpul, care prepara fel de fel de cosmetice pentru regina atît de des pictată de Sir Anthony van Dyck, care a inventat haine de ploaie impermeabile pentru necesităţile armatei, a descoperit o vopsea purpurie pentru pictura în email şi care colecţiona în multe ateliere de artişti reţete de materiale, le nota, le verifica, care ne-a relatat nepreţuite convorbiri de atelier cu Rubens, Van Dyck şi alţi maeştri din Ţările de Jos — Mayerne a fost unul dintre primii care a încercat să sondeze cu ochi de chimist tehnica picturală rezultată din practica artiştilor.

Acest om se afla, prin urmare, la curtea regelui Angliei cînd au sosit din Italia capodoperele înnegrite de sublimatul de mercur. Mayerne notează în însemnările sale că tablourile au fost curăţate şi readuse într-o stare bună. Intenţiona, probabil, să consemneze ulterior numele pictorului care a avut de îndeplinit această misiune, căci în manuscrisul său se văd doar trei puncte. Pe margine se mai află însă o adnotare: „Picturile în ulei sînt îndreptate, celelalte nu. Se spune că ar fi fost spălate cu lapte." O informaţie cu totul incertă, căci, din păcate, Mayerne n-a fost de faţă la această operaţie.

Informaţia este, însă, confirmată şi completată de o altă sursă, şi anume memoriile englezului R. Symonds, din care Richard şi Samuel Redgrave preiau în cartea lor *A Century of British Painters* (Un secol de pictori englezi) (ed. I, 1866) numele restauratorului omis de Mayerne. Symonds relatează:

„Cînd au sosit de la Mantova picturile regelui, s-a văzut că sînt complet înnegrite de mercur. Mr. Hieronymus Laniere (fratele lui Nicolas L.) mi-a povestit că, pentru a le curăţa, a încercat întîi să folosească salivă pură, apoi salivă cu un adaos de lapte, însă în zadar. Pînă la urmă a utilizat alcool pur, care a curăţat toate petele. A reuşit să îndepărteze cu alcool chiar şi verniul."

265 R. şi S. Redgrave mai completează toate acestea

cu o menţiune amuzantă referitoare la acest vechi maestru al artei restaurării, menţiune preluată din „Graphics" (1658) a lui William Sanderson, care susţine că Hieronymus Laniere a fost şi primul care a prezentat copii drept originale. Metoda sa consta în a amesteca culorile cu funingine şi a rula pînza pentru a provoca în felul acesta artificial apariţia craclurilor, adică a unor fisuri fine, creînd astfel impresia de vechime.

Printre tablourile aduse de la Mantova se afla, după cum am văzut, *Triumful lui Cezar* de Mantegna, o pictură în tempera. Starea sa de păstrare deosebit de proastă se explică cu prisosinţă prin înnegrirea provocată de sublimat şi „baia" care i-a urmat.

Oricît de mare ar fi fost admiraţia cu care era privit farmacologul de la Geneva, el era totuşi numai un fiu al timpului său. Chimia nu apucase încă să lepede „ghetele roşii" ale alchimiei. Astfel, printre numeroasele date care îl caracterizează pe Mayerne experimentatorul ca pe un adevărat pionier al ştiinţei, se află şi unele idei şi încercări pe care practicianul de astăzi al tehnicii picturii le înregistrează cu oroare.

De mare valoare sînt însemnările lui Mayerne cu privire la pregătirea grundului, la culori, uleiuri şi verniuri. Din propunerile pe care le face pentru curăţirea tablourilor rezultă că pînă şi cele mai luminate spirite ale acelei vremi considerau adevărate procedee de tortură drept metode foarte delicate de tratament. Să-l ascultăm: „Cred, desigur, că pentru îndepărtarea murdăriei superficiale şi mai ales a celei depuse cu timpul pe tablouri, pot aduce servicii foarte bune laptele, gălbenuşul de ou, săpunul alb veneţian; însă pentru a putea curăţa totul fără a dăuna tabloului sînt necesare lichide apoase cărora uleiul să le poată rezista, lichide nici prea dense, nici prea fluide, astfel încît coloranţii minerali să nu fie denaturaţi, iar ceilalţi să nu fie şterşi. În acest scop se poate folosi apa tare obişnuită sau o soluţie de sare şi alaun. Ori acid sulfuric fumans sau lapte de pucioasă, lichide care, dizolvate şi amestecate cu foarte mul-

tă apă, servesc la curățire, îmbibîndu-se cu ele un burete foarte fin cu care se trece ușor peste tablou, care se spală apoi atent cu apă curată și se șterge cu o cîrpă curată de in. Trebuie vegheat ca pe pictură să nu rămînă nici o picătură de acid, ceea ce se poate verifica printr-o ușoară atingere cu vîrful limbii. În ce privește vaporii de sublimat ce rezultă din sare și acid sulfuric, cred că un extract preparat din aceste două substanțe ar fi mijlocul cel mai bun de combatere, căci cui pe cui se scoate."

Nu i se poate contesta lui Mayerne sincera străduanie de a găsi mijloace eficace și totodată nedăunătoare, însă numai strădania. Căci asemenea mijloace el n-a găsit. N-avem de ce să ne mirăm, căci pînă și unii pictori, ca Vasari, relatează nu puține lucruri eronate asupra unor chestiuni de tehnică picturală pe care le cunoșteau doar din auzite.

Mai norocos decît Mayerne ni se pare a fi fost în secolul al XIX-lea medicul münchenez dr. von Pettenkofer. Din punct de vedere medical avea un mare avans față de colegul său de la Londra, posedînd cunoștințe mai temeinice în chimie și fizică, căci pornea de la metodica științifică a secolului al XIX-lea.

Lui Friedrich Pecht (1816 — 1903), un pictor pe care practicile restaurării tablourilor îl duceau la desperare, îi datorăm faptul că la München a fost începută o merituoasă acțiune de salvare. Pecht avea un ascuțit simț critic, era un răzvrătit și cusurgiu de o încăpățînare tipic șvăbească, un om care a înfierat fără respect în fața opiniei publice situația de atunci din muzeele müncheneze, deschizînd astfel drumul lui Pettenkofer. Era după 1860 cînd a îndrăznit să iasă în arenă:

„Conducerea Pinacotecii de la München — scrie el — era considerată, precum se obișnuia, dealtfel, în toată Germania, ca un fel de sinecură pentru artiști mai în vîrstă, un fel de post de odihnă pentru merite cîștigate în altă parte, care de regulă n-aveau nici cea mai vagă legătură cu conservarea

tablourilor vechi, ci mai degrabă cu relațiile pe care respectivii le aveau la Curte. Se presupunea de fapt că toți acești artiști se pricep oarecum la pictura veche, o eroare foarte scuzabilă, care era însă într-o totală și comică contradicție cu realitatea, căci majoritatea artiștilor nu obișnuiau pe atunci deloc să viziteze Pinacoteca, iar puținii care o făceau totuși nu se sinchiseau deloc de conservarea sau autenticitatea tablourilor. Cunoștințe mai cuprinzătoare de istoria artei nu poseda aproape nici unul. Corpul de restauratori se compunea însă de regulă din pictori rataţi, iar «arta» lor din rețete tradiționale, deseori dintre cele mai absurde... În perioada de tristă barbarie artistică în care intrase Germania odată cu războaiele napoleoniene și care a continuat să dăinuie aproape în tot timpul primei jumătăți a secolului nostru (al XIX-lea, N.tr.) nimeni nu găsea ceva de obiectat în legătură cu faptul că vechile capodopere erau «renovate» după o simplă inspirație subiectivă, respectiv mînjite pe deasupra. Fie și pentru faptul că era mult mai simplu așa decît să se treacă la o restaurare conștiincioasă... Vechea Pinacotecă se afla pe atunci sub conducerea lui Clemens Zimmermann. Sub supravegherea lui lucrau doi restauratori de stil vechi, și tocmai celui mai puțin capabil i se încredințau picturile mai importante, care a și «aranjat» în mod mai mult sau mai puțin fericit un șir întreg de capodopere ale lui Rubens, de exemplu *Judecata de apoi* (cea mare), dar mai ales vestita *Prăbușire a damnaților*, o capodoperă coloristică pe care am admirat-o deseori înainte și pe care am revăzut-o apoi prefăcută de el într-o ruină".

Dîndu-și seama de toate acestea, Pecht a început o susținută campanie de presă în „Süddeutsche Zeitung" pînă ce, sub presiunea consternării generale, Ministerul culturii s-a văzut nevoit să numească, în anul 1863, o comisie de anchetă formată din artiști și oameni de știință. Artiștilor plastici Schraudolph, Piloty, Schleich și Carrière — profesor la academie — li s-a alăturat, prin-

tre alţii, în calitate de consilier ştiinţific, Max von Pettenkofer.

El era un *outsider* care avusese pînă atunci puţine contacte cu arta; se simţise atras o singură dată, ca tînăr ucenic în ale farmaciei, de profesiunea de actor. O oarecare vînă artistică trebuie să fi avut. Însă în 1843 era farmacist şi medic; la Giessen îl ajutase pe marele chimist Justus von Liebig să supravegheze producţia fabricii de extract de carne de la Fray-Bentos, iar din 1847 era profesor de medicină şi chimie. Acum, în 1863, se afla în faţa unei probleme necunoscute. Ce să caute el în comisie, printre atîţia artişti cu experienţă? Avea să constate însă curînd că tocmai el fusese pus la locul potrivit.

Comisia a găsit în galeriile din München şi Schleissheim numeroase picturi care păreau acoperite de ciuperci şi mucegai, evident datorită igrasiei pereţilor. Un expert, profesorul Radlkofer, a putut dovedi cu uşurinţă că în cazul acestui pretins mucegai nu era vorba nicidecum de o formaţie organică. Picturile trebuie să fi trecut printr-o modificare de natură chimică.

Aceasta a constituit pentru Pettenkofer cuvîntul magic. El luă probe de microscop din stratul de verni al unor tablouri complet deteriorate, ţinute în depozit, şi le compară cu probe luate de pe picturi bine păstrate. Rezultatul arată că substanţa era în ambele cazuri identică. Nu se produsese nici o transformare chimică, nu se mărise şi nici nu se micşorase ponderea vreunui element. Pettenkofer se afla în faţa unei enigme. Cînd li se adresă artiştilor cu întrebarea, pe ce se bazează, de fapt, opacizarea, aburirea treptată a verniurilor de ulei şi de răşină în contact cu aerul, aceştia îi răspundeau că tocmai acest lucru doresc să-l afle de la dînsul. Iar restauratorii spuneau că verniurile îşi pierd elasticitatea, se usucă şi
269 mor. Pe acest teren nu se putea progresa.

Pettenkofer începu să experimenteze. El aplică pe o bucată de sticlă un verni de rășină, pe alta unul de ulei și le lăsă să se usuce. Umezit cu apă, verniul cu conținut de plumb deveni imediat alb, se limpezi însă iarăși pînă la transparență după uscarea la aer. Rămase definitiv opac abia după umeziri și uscări repetate. Verniul de rășină se comportă altfel. Acestuia nu prea-i dăuna la început nici umezirea și nici uscarea repetată. Însă după multe repetări deveni și acesta opac, prezentînd pe deasupra și cracluri și fisuri. Nici unul din verniuri n-a prezentat însă vreo transformare chimică.

Reflectînd asupra fenomenului urmărit, lui Pettenkofer îi era acum clar faptul că nu putea fi vorba decît de un fenomen fizic. Dacă pisezi o placă de sticlă transparentă obții un praf opac, albicios. Dacă apa se evaporă transformîndu-se în aburi, sau gheața devine prin fărîmițare zăpadă, atunci raza de lumină nu-și prea mai găsește drum prin mediile cu refracție diferită. Praful de sticlă, aburul și zăpada sînt opace, fiindcă și-au pierdut legătura intramoleculară. Verniul mort este opac, pentru că aerul, care refractă lumina în alt mod decît rășina și uleiul, a pătruns printre particulele de verni nelegate între ele. Aceasta este explicația. Distrugerea verniului este provocată de continua umezire și uscare a tablourilor, pe măsura succesiunii anotimpurilor.

Acum Pettenkofer luă cu împrumut de la un pictor prieten cîteva studii mai vechi vernisate, le opaciză sub influența alternanței vaporilor de apă cu aerul uscat și le prezentă triumfător domnilor din comisie. Reacția îl dezamăgi. Asta-i descoperirea? i se replică cu resemnare, o știam demult! Arătați-ne mai bine cum poate fi revitalizat verniul degradat!

Pettenkofer o porni din nou pe calea experimentării. Presără pe un geam de ceasornic o cantitate mică de pulbere de rășină, așeză alături o cupă cu alcool și așeză peste ele un clopot de sticlă. Observă cum pulberea se lichefia treptat și devenea transparentă. Putea începe experiența.

Turnă puțin alcool într-o eprubetă și acoperi deschizătura acesteia cu una din picturile alese pentru experiență, astfel încît aerul conținînd alcool să poată acționa asupra acestei porțiuni rotunde a suprafeței picturii. Peste numai două minute constată că raționamentul său fusese corect. Pe o suprafață cît o monedă din partea expusă a picturii în ulei, în prealabil opacizată, culorile se treziră la o viață nouă, strălucirea lor fiind chiar mai vie decît înaintea începerii experienței. Acest rezultat îl determină să producă un mare număr de asemenea „vizete" rotunde, edificatoare asupra stării inițiale a tabloului, și să vină apoi cu această pictură-test în fața comisiei. În sfîrșit domnii se arătară plăcut surprinși și nu trecu multă vreme pînă ce Pettenkofer reuși să prezinte primul său tablou regenerat unui cerc de oameni uimiți.

Procedeul era cît se poate de simplu. Pettenkofer lipise pe fundul unei lăzi joase o cîrpă groasă, scămoșată și o stropise cu alcool. Așezase lada peste un tablou culcat orizontal, tablou al cărui verni era în asemenea măsură distrus, încît nu se putea ghici nimic din ceea ce reprezentase. Cîteva minute mai tîrziu, martorii oculari se aplecau asupra unui peisaj scăldat în lumina strălucitoare a soarelui.

Procedeul „Pettenkofer" s-a verificat în multe cazuri. A devenit posibilă trezirea la viață chiar și a picturilor ascunse sub cel mai încăpățînat strat de verniu opacizat, dacă se alterna aplicarea unui strat de balsam Kopaiva, care servește la înmuiere, cu aer alcoolizat. Procesul acesta de regenerare nu era însă un panaceu universal. El a salvat, ce-i drept, multe picturi de pensula restauratorului, eșua încă cînd era vorba de verni de ulei și servea în primul rînd, ca și azi, mai ales la identificarea integrală, fără echivoc a porțiunilor cu repictări mai vechi. Dintre toate alterările cu care are de-a face un director de pinacotecă, primul loc îl ocupă fără îndoială verniul de rășină netransparent. Chiar dacă Max von Pettenkofer reușise să ofere multor picturi în ulei o cură de întinerire, așa cum nu se cunoscuse

înainte, curînd se constată că aceasta nu constituia un izvor al tinereţii veşnice. Verniul regenerat rămînea limpede, ca oricare altul, numai un număr de ani. Picturile ar trebui deci trimise în repetate rînduri la izvorul cu apă vie. Dar aşa ceva nu se putea repeta la infinit.

S-a aflat însă, cu acest prilej, că nu culorile sînt cele mai perisabile materiale de pictură, ci uleiurile şi răşinile. Chiar dacă, aparent, culorile sînt acelea care se întunecă, în realitate este vorba de lianţi şi, în primul rînd, de verniurile aplicate în faza finală a elaborării tabloului.

Să ne închipuim că particulele fine ca pulberea ale culorilor au mărimea bilelor multicolore cu care se joacă copiii. Dacă aşezăm bilele în ulei de in, avem o imagine mai limpede a componenţei unei culori proaspăt aplicate. Cînd uleiul se usucă, volumul său se contractă. Apar spaţii goale în care pătrunde aerul; bilele rămîn în unele locuri izolate.

O pictură nouă nu trebuie vernisată prea repede. Se aşteaptă de regulă un an, pînă ce s-a uscat bine cel puţin suprafaţa. Verniul pătrunde în locul lăsat liber de liantul contractat şi restabileşte lanţul molecular întrerupt. Dintr-o dată tabloul a devenit mult mai proaspăt, creînd impresia că pictura abia a fost terminată.

S-ar putea ca Pettenkofer să fi trăit un timp cu iluzia că odată şi odată se va descoperi procedeul ideal de restaurare, care să permită eliminarea oricărei intervenţii cu pensula sau cuţitul de paletă. Se pare că acest lucru nu va fi posibil, din nefericire, niciodată.

Cu dr. von Pettenkofer am pătruns în domeniul restaurării moderne. El a pornit să rezolve această sarcină fără a avea premisele necesare, utilizînd însă tot arsenalul ştiinţelor naturii.

Este adevărat că şi înaintea lui Pettenkofer au fost înregistrate unele progrese remarcabile, datorate însă mai mult intuiţiei fericite sau norocului, după cum nu au lipsit nici „rezultatele" dezastruoase. Unora dintre aceşti aşa-zişi restauratori li se potriveau cuvintele sarcasticului Pecht:

grija lor semăna cu cea a ursului pornit să alunge cu lovituri de labă mustele de pe faţa pustnicului. Pecht, un om de o vastă cultură, care menţinea un contact strîns cu artiştii din toată Europa, ştia foarte bine tot ce se întîmpla în vremea sa, ca şi cele ce se întîmplaseră înainte.

Max Doerner, întemeietorul Institutului de la München, care avea să poarte mai tîrziu numele său, relatează în manualul său *Das Malmaterial und seine Verwendung im Bilde* (Materialul de pictură şi utilizarea lui în tablou) un caz de mutilare a unei picturi la care a trebuit să asiste un artist prieten cu el. Acesta poseda un foarte frumos portret pe care-l credea a fi un Rembrandt, şi pe care-l prezentă specialiştilor numai pentru expertiză. Nici prin gînd nu-i trecuse să-l restaureze.

„Somităţile — scrie Doerner — au declarat tabloul ca foarte valoros, dar nu reuşeau să cadă de acord în privinţa autenticităţii. Un restaurator îi aplică atunci proba de foc şi, cu exclamaţia «dacă tabloul rezistă este autentic», vărsă chiar în mijlocul feţei o cantitate considerabilă de alcool. Şi iată că, după o scurtă frecare, părţi mari se desprinseră, unele porţiuni din zonele de umbră se dizolvară pînă la grund, încît se ajunse la concluzia că tabloul n-a putut fi totuşi un Rembrandt autentic. Tabloul, fără îndoială valoros, fusese distrus de acest examen «ştiinţific»".

Expunînd tehnica picturală a genialului olandez, Doerner explică întreaga absurditate a unei asemenea probe cu alcool, căreia nu-i poate rezista nici chiar un Rembrandt autentic: „Mai ales la Rembrandt şi şcoala sa, rezistenţa la alcool nu poate constitui o dovadă a autenticităţii. Faptele infirmă întru totul această practică. Se ştie doar că răşinile şi balsamurile folosite de el şi şcoala sa se dizolvă uşor în alcool!"

În anii '30 ai secolului trecut, mult renumitul pe vremea aceea conservator Eigner din Augsburg împrăştia „vapori de alcool fierbinţi" peste tablourile îngropate sub numeroase straturi de
 verni ale galeriei sale şi desprindea cu un cuţi-

taș pelicula de rășină astfel înmuiată. Un cercetător al artei care l-a surprins în timpul acestei munci făcu cunoscută uluitoarea metodă: „Eigner își restaurează tablourile bolnave cu foc și sabie." Procedeul a fost aplicat în nenumărate cazuri și a avut un ecou favorabil, deoarece făcea ca tablourile complet întunecate și nerecognoscibile să capete, printr-o totală devernisare, un aspect proaspăt, dînd impresia că ar fi ieșit chiar atunci din atelierul pictorului. Tocmai în aceasta consta eroarea; căci această jupuire brutală, pe drept cuvînt aspru condamnată de Pecht, se făcea atît de temeinic, încît era înlăturat chiar și stratul de verniu aplicat de însuși creatorul tabloului, strat ce era contingent cu pictura propriu-zisă.

Dacă s-ar fi rămas măcar la asemenea procedee — cît se poate de dubioase — încă ar fi fost bine! Cîțiva ani mai înainte, conservatorul Köster recomanda în îndrumarul său intitulat *Über Restaurierung alter Ölgemälde* (Cu privire la restaurarea picturilor vechi în ulei), apărut în 1827, următoarele: „Patina este... un lucru fin... însă în cazurile în care crusta opacă de murdărie dură, de culoare închisă, s-a combinat chimic nu numai cu ea, ci și cu ultimul strat de culoare, din păcate nu putem s-o cruțăm; ambele trebuie sacrificate în interesul ansamblului." Köster renunță așadar cu inima ușoară la ultimul strat de culoare. El a și explicat de ce acest lucru nu i se pare chiar atît de dureros: „Întrucît restauratorul trebuie să fie pictor, nu-i va fi greu să sincronizeze din nou, prin aplicarea unor glasiuri colorate, porțiunile care și-au pierdut patina cu acelea care și-au păstrat-o." Și deoarece, evident, nu orice se lasă integrat chiar atît de ușor în armonia dorită, Köster dădea sfatul amabil de a se prelucra temeinic întregul tablou. Iar în cursul acestei operații „nu trebuie neglijat nici un fragment al originalului".

Iată deci cum stau lucrurile. Avem consacrată mărturisirea unui om care nu s-a cutremurat deloc la ideea de a-i răpi unei capodopere vechi stratul su-

perior de culoare și de a o blagoslovi, în schimb, cu glasiuni colorate și alte adaosuri de pe dubioasa paletă kösteriană.

Cît de departe sîntem astăzi de asemenea procedee arbitrare! Nu trebuie să ne închipuim că drumul deschis de Pettenkofer a și fost urmat curînd chiar de toți restauratorii. Dimpotrivă, constatăm că și la acea oră mulți mai ascundeau metodele de restaurare ca pe un fel de știință ocultă. Drept care nu ne-au mărturisit nici greșelile lor, acestea putînd fi constatate numai după roadele diletantismului lor condamnabil.

În anul 1911 îl vedem pe restauratorul Cavenaghi în Villa Borghese de la Roma curățind de repictări supărătoare *Portretul lui Perugino* realizat de Rafael. Reapar din nou veșmintele și bereta executate de Rafael. Repictarea, denaturînd formele acestora, le conferise un aspect meschin.

Asemenea salvări sînt însă rare. Autoportretul lui Rafael din Galeriile Uffizi din Florența a fost și el serios denaturat prin repictări. *Crearea femeii* a ajuns, după „restaurări" repetate, într-o stare deplorabilă, iar *Madonna del Granduca* din Galeriile Pitti (Florența) a fost degradată printr-o curățire brutală, incompetentă; în tabloul *Sfînta Familie din casa Canigiani* de la München aureolele unui număr de șapte îngeri au dispărut sub repictări, deoarece în porțiunea respectivă tabloul era deteriorat. Sînt doar cîteva exemple care ilustrează soarta rezervată chiar și operei unuia dintre artiștii cei mai mari, care ar fi trebuit oricum să se bucure de grija respectuoasă a tuturora.

Lucrările de restaurare la *Cina cea de taină* (Milano) a lui Leonardo, executate acum cîțiva ani de profesorul Pellicioli, au scos la iveală faptul că „felcerii" de tablouri care lucraseră în trecut au falsificat în mare măsură pictura prin repetate repictări. Abia acum au apărut, de sub un verde spălăcit, un albastru strălucitor, nebănuite broderii din aur pe veșmintele Apostolilor, un lac de un albastru închis în fundal, iar pe masă

au fost descoperite fructe și pahare de vin umplute pînă la jumătate. Chiar și apostolul Filip, cel care fusese cam prematur înmormîntat sub o placă opacă, a apărut clar desenat.

Se ne bucurăm un moment de această salvare. Putem răsufla ușurați: am apucat în sfîrșit să vedem cum mîna salvatoare a depășit-o pe cea falsificatoare. Dar stau oare lucrurile chiar așa? I-am afurisit pe drept pe cîrpaci și vraci și am spus destule spre lauda medicilor pricepuți? Oare am fost drepți și cu unii și cu ceilalți?

Dacă vrem să fim cinstiți și riguroși, atunci rechizitoriul făcut „restauratorilor" de odinioară se cuvine îndulcit cu acordarea unor circumstanțe atenuante. Să recunoaștem că, deocamdată, ne-am referit extrem de puțin la cea mai grea dintre marile dificultăți care se ridică în calea salvării tablourilor. Aceasta rezidă, după cum se va vedea, în primul rînd în latura esoterică a picturii, în ceea ce poate ști doar inițiatul despre modul în care un maestru și epoca sa și-au pregătit și elaborat mijloacele picturale. Este acel secret al fraților Van Eyck, care și-au făurit tehnica lor deosebită, inimitabilă, sînt învățăturile tainice ale școlilor de pictură care se transmiteau — asemenea formulelor asociațiilor de constructori din perioada goticului — fie numai oral, fie într-un limbaj cifrat pe care nu trebuia să-l cunoască nici un nechemat, nimeni aflat în afara asociației. Pentru început este un secret de mănăstire, un secret de breaslă, apoi devine știința secretă a unei școli de pictură și, în sfîrșit, invenția genială a unui maestru care, ca Leonardo și mulți alții, și-au preparat ei înșiși verniurile. Este latura de meșteșug a singularității creatoare.

Dacă am vrea să fim ironici, ar trebui să manifestăm înțelegere față de restauratori pentru faptul că maeștrii le-au lăsat — ce-i drept — splendida garderobă, nu însă și tainele artei lor de a țese și nici tiparele de croială, care se cereau redescoperite. Cu aceasta au fost circumscrise în linii mari principalele dificultăți ale restaurării.

Ştim, deci, că în unele epoci marcate de o vie activitate artistică experienţa în tehnica de execuţie se transmitea, din generaţie în generaţie, asemenea unei valoroase moşteniri orale sau scrise. În fiecare atelier existau cărţile de lucru care se copiau cu grijă şi erau îmbogăţite cu toate experienţele noi. Am şi făcut cunoştinţă cu aşa ceva; căci culegerea de reţete începută de Mayerne în 1620 şi continuată timp de ani îndelungaţi nu este nimic altceva decît un compendiu de asemenea tradiţii orale şi scrise, pe care chimistul le-a mai prevăzut şi cu adnotări marginale. Avem însă cărţi de tehnică picturală şi din vremuri mult mai vechi, ceea ce este foarte important. Vestitul *Trattato della Pittura* de Cennino Cennini* (care şi-a consemnat aici, pe la 1400, cunoştinţele dobîndite în timpul uceniciei de 12 ani în vechea şcoală a lui Giotto), este o moştenire preţioasă. Căci marele Giotto (1267?—1337) a fost cel „ce a trezit arta din amorţeala bizantină".

Graţie lui Cennini cunoaştem pînă în cele mai mici amănunte maniera de a picta a lui Giotto. Avem în vedere aici atît pictura murală cît şi cea de şevalet. Aflăm prin Cennini inovaţiile pe care i le datorăm lui Giotto. Ni se arată că la pictura *a fresco* — adică executată pe tencuială proaspătă de var stins şi nisip fin — acesta a renunţat să mai adauge mortarului paie sau cîlţi, aşa cum se practica înainte pentru a preveni producerea de crăpături. Lucrînd cu pricepere nu mai avea nevoie de acest adjuvant. Cîlţii şi paiele îl deranjau, cînd, după terminarea normei zilnice, voia să dea jos părţile de tencuială nepictate. Tăieturile trebuiau făcute oblic şi apăsat. După metoda sa, însă, aceste tăieturi urmăreau exact contururile de-a lungul cărora putea apoi reîncepe munca a doua zi, fără ca întreruperea să devină vizibilă. Limitele semănau cu gra-

* Astăzi ne sînt cunoscute o serie de lucrări care pot fi considerate „tratate de pictură" cum ar fi, de pildă: *De coloribus et artibus romanorum*, un manuscris al călugărului Heraclius (secolul al X-lea); *Diversarum artium schedula*, tratat al lui Rogierus, cunoscut sub numele de Teophilus Presbyter (secolul al XII-lea) etc. (N. tr.).

niţele dintre state pe o hartă a Europei. Nu erau trase cu linia, cum sînt graniţele unor state ale S.U.A. O parcelare dreptunghiulară ar fi rămas totdeauna vizibilă în frescă.

Cennini a îmbogăţit pictura murală şi cu tehnica *a secco*, executată cu tempera de ou peste tencuiala uscată. Pictori ca Michelangelo s-au dezis de această metodă. *Buon fresco*, tehnica spontană a picturii pe tencuiala proaspătă, dispreţuieşte asemenea intervenţii ulterioare. Ea are legi mai severe şi este mai adecuată naturii suportului.

În pictura de şevalet Giotto a abandonat pe de-a-ntregul tehnica antică a encausticii (a picturii în ceară) care, după cum presupune Berger, mai era cunoscută pe atunci, optînd pentru procedeul care utilizează tempera cu ou. Şi acest material de pictură este străvechi, fiind cunoscut şi egiptenilor.

Ce este însă tempera? Verbul latinesc „temperare" înseamnă a amesteca. Cuvîntul „a amesteca" nu dă însă nici o lămurire cu privire la elementele care intră ca părţi constitutive în viitorul amestec. În cazul de faţă se are în vedere prepararea unui colorant special, care conţine atît componenţi hidrataţi cît şi nehidrataţi. Uleiurile şi soluţiile de răşină nu se lasă lesne amestecate cu apa. Dacă însă li se adaugă un emolient ca gălbenuşul de ou, săpunul de ceară sau ceva similar, atunci, în condiţiile preponderenţei fazei hidratate, devine posibilă diluarea şi pictarea cu apă. Un asemenea compus ulei-apă se cheamă emulsie.

Artistul nu trebuie să fie un chimist calificat, după cum o gospodină nu trebuie să studieze chimia produselor alimentare. Ar fi ridicol pentru amîndoi dacă ar voi să instaleze un laborator pe lîngă atelier sau bucătărie. Dacă însă pînă şi gospodina manifestă neîncredere faţă de anumite conserve, artistul ar trebui s-o facă cu atît mai vîrtos. Pictorul are absolută nevoie să ştie de ce material anume dispune. Iată de ce au fost create, la München şi Stuttgart, institute ştiinţifice

dotate cu laboratoare moderne, centre specializate în tehnica picturii şi a restaurării.

O emulsie pe bază de tempera cu ou se poate obţine extrem de simplu. Se introduce conţinutul unui ou într-o sticlă curată şi se scutură bine. Se adaugă apoi un volum egal de verni de ulei de in sau jumătate cantitate de soluţie de răşină. Ca măsură pot servi două jumătăţi de coajă de ou. Se agită iarăşi energic. Se adaugă apoi o cantitate egală de clei diluat sau, şi mai bine, de soluţie de caseină şi se agită din nou. Iată cît de simplu se prepară tempera de ou. Culorile— în stare de pulbere — se freacă cu emulsia, pînă capătă aspect de alifie.

După cum relatează Cennini, pentru a-şi prepara panourile, Giotto le îmbrăca cu pînză, aplicîndu-le apoi un grund de clei şi ghips. Şi acest procedeu era cunoscut de pe vremea vechilor egipteni, preluat apoi de greci. Aşadar, în tehnica picturii multe procedee sînt străvechi. Fraţii Van Eyck n-au inventat pictura în ulei. Secretul lor păzit cu străşnicie consta, precum se crede, într-un fel cu totul deosebit de a eboşa în tempera şi de a aplica glasiuri colorate pe bază de ulei. Se pare, însă, că secretul tehnicii eyckiene n-a putut fi încă lămurit pe deplin, în pofida numeroaselor experienţe de dată mai recentă. Italienii au depus la vremea respectivă eforturi deosebite pentru a pătrunde acest secret. Vasari povesteşte că Antonello da Messina a reuşit să aducă reţetele de la Gand, din Flandra, în Italia; s-ar fi comis chiar şi un asasinat acolo, spre a se înlătura un complice şi concurent nedorit. Cercetările din ultima vreme au demonstrat însă că ambele afirmaţii sînt de domeniul legendei. Antonello n-a ajuns, probabil, niciodată în Ţările de Jos. De fapt nici nu avea nevoie: în acele vremuri pictura „primitivilor" neerlandezi putea fi studiată şi la Neapole.

Sistemul brevetelor este de dată mai recentă. În vremurile de demult secretele de atelier erau păstrate datorită caracterului exclusiv al bres-
279 lelor, iar în numeroase cărţi de atelier, păstrate,

cu siguranță, mereu cu mare grijă, se găsesc semne secrete. Numele unor materiale nu mai poate fi descifrat azi. Vedem, așadar, cît este de trudnică dezvăluirea completă a vechilor tehnici de pictură. Chiar și analizele chimice sînt foarte dificile în asemenea cazuri. Iată ce efecte are întreruperea transmiterii tradiției orale!

Două asemenea mari întreruperi ne sînt cunoscute. Una amenința să distrugă tradiția tehnicii picturale antice, și era gata-gata să reușească. Cealaltă a spulberat în Țările de Jos fundamentul construit odinioară de frații Van Eyck. Aceste două catastrofe sînt mișcările iconoclaste.

Dacă timp de 120 de ani cetele înarmate se năpustesc mereu asupra bisericilor, capelelor și mănăstirilor, distrug tablourile de altar, transformă în lemn de foc altarele și figurile sculptate și jefuiesc atelierele de pictură, atunci nu mai rămîne prea mult din comorile de artă. Dacă, însă, creatorii înșiși, care continuă să picteze și să sculpteze în pofida terorii, sînt urmăriți de copoii poliției pînă în atelierele lor tainice, tîriți apoi în fața tribunalelor, dacă crima lor de a rezista este pedepsită cu fierul roșu iar nefericții cu ochii scoși și mîinile schilodite își încheie viața în temniță, aceasta zdruncină înseși temeliile culturii.

Între anii 726 și 824 împărații bizantini, apelînd la asemenea practici, au încercat să stîrpească închinarea la icoane și statui, considerată o recădere în păgînism. Unii dintre artiști — cei mai mulți erau călugări — au reușit să emigreze. Imperiul lui Carol cel Mare i-a primit pe fugari. Arta persecutată a putut găsi adăpost în mănăstirile occidentului. Mai exista însă un loc de refugiu pe care nu-l putea descoperi nimeni. Erau stîncile abrupte, haotice din partea nordestică a peninsulei Calcidice, Muntele Athos. Aici, tehnica picturală a grecilor s-a conservat ca o insectă în chihlimbar, dormitînd, neștiută de lumea occidentală, într-o stare de letargie asemenea frumoasei din pădurea adormită, pînă

a venit un prinț s-o trezească. Un prinț cu carnetul de schițe.

Este pasionant felul în care Adolphe Napoléon Didron, pictor pe sticlă și arheolog francez, a reușit în anii '40 ai secolului trecut să intre în posesia uneia din cele mai importante cărți de atelier consacrată manierei vechi de a picta. În călătoria întreprinsă prin Grecia împreună cu prietenul său, pictorul Paul Durand, Didron a observat — la Atena ca și la Salamis, la Livadia ca și în Moreea — că fiecare pictură bisericească ce trata același subiect avea compoziția și execuția în aceeași manieră. Nu-și putea explica acest fenomen ciudat, nicăieri observat pînă atunci. I se păru însă că trebuie să existe pe undeva în țară un fel de pictor-dirijor, căruia acest remarcabil cor la unison i se supune necondiționat. Presupunerea lui Didron fu confirmată cu prilejul vizitei în provincia monahală de pe Muntele Athos. Chiar în prima din numeroasele mănăstiri construite pe stînci aproape inaccesibile, Didron a dat peste unul din acele ateliere centrale ale antichității, una din puținele celule ce a supraviețuit dintr-un organism de mult mortificat.

„Mare mi-a fost bucuria pricinuită de această întîmplare fericită", povestește Didron; „m-am urcat și eu pe schelăria maestrului și am văzut cum pictorul, înconjurat de ucenicii săi, împodobea cu fresce pronaosul acestei biserici. Călugărul mai tînăr întindea mortarul pe perete, maestrul schița compoziția. Primul elev umplea contururile trasate de maestru. O calfă aurea nimburile sfinților, picta inscripțiile, lucra la ornamentație. Doi ucenici nevîrstnici amestecau și frecau culorile. În acest timp maestrul schița întreaga compoziție din memorie, fără model, fără carton. Într-un ceas scena era desenată pe perete, cu figuri de mărime aproape naturală, scena în care Isus le da apostolilor misiunea: mergeți în toată lumea și învățați popoarele. La întrebarea mea maestrul îmi răspunse că rar șterge vreo linie din cele pe care a apucat să le picteze odată."

Didron și Durand au studiat o lună întreagă mănăstirile, făcînd măsurători, desenînd și luîndu-și notițe. În mănăstirea cea mai veche, Lavra, care cuprindea nu mai puțin de 34 biserici, au găsit fresce din secolul al IX-lea. Didron nu-și revenea de uimire, văzînd cu cîtă ușurință și cu ce memorie a formelor lucrează călugărul Ioasaf. „Nu este nimic extraordinar în asta", zise călugărul și întinse mîna după un vechi manuscris. „Iată o carte din care învățăm tot ce avem de făcut. De aici învățăm cum să ne facem mortarul, pensulele, culorile, aici se află regulile după care ne compunem tablourile. Aici sînt notate inscripțiile și maximele pe care trebuie să le pictăm și pe care eu le dictez acestor tineri, elevilor mei".

Ca un uliu s-a repezit Didron asupra manuscrisului și i-a citit titlul: *Hermeneia tes zographikes* (Îndrumar de pictură). A fost o descoperire cum și-o dorise. Acest manuscris nu era probabil mai vechi de 300 de ani, era însă copia unui manuscris mult mai vechi, care fusese la rîndul său tot o copie; căci autorul cărții, călugărul Dionysios, zicea în Precuvîntare că-și datorează cunoștințele maestrului Panselinos din Thessaloniki. Dar și Panselinos (pe la 1050) se inspirase din surse mai vechi.

Călugărul Ioasaf n-a vrut să-și vîndă cartea. După spusele sale, și-ar fi pierdut odată cu ea „ochii și mîinile". Tot atît de puțin s-au arătat dispuse și celelalte ateliere să cedeze cărțile lor. Atunci Didron alese din toate manuscrisele grecești pe cel mai vechi, puse să se facă o copie foarte îngrijită, pe care o și publică apoi în anul 1846. Această descoperire miraculoasă a devenit cunoscută în cercurile de specialitate sub numele de *Cartea de pictură de la Muntele Athos*.

Am mai afirmat că istoria artei restaurării așteaptă încă să fie scrisă. Cercetătorul care abordează acest domeniu are de înfruntat un adevărat șuvoi de manuale de tehnică picturală, unele din ele anterioare descoperirii tiparului; el are de dezlegat numeroase enigme cuprinse în multe surse primare. Dar principala dificultate rezidă

în faptul că ori de cîte ori întîlneşte un restaurator din trecut demn de luat în seamă, găseşte metodele acestuia fie învăluite în mister, fie explicate în mod necorespunzător. Înseşi tablourile care-şi datorează renaşterea unui remarcabil tămăduitor de picturi nu mai pot fi martori de încredere, în cazul în care mai tîrziu au apucat să cadă pe mîna unui meşteşugar mai puţin priceput.

Restauratorului de mare succes Pietro Palmaroli (1778—1828) i se datorează salvarea a numeroase tablouri renumite. El a restaurat în Italia opere ale lui Leonardo şi Rafael, Tiţian şi Guido Reni, Sodoma şi Caravaggio, Sebastiano del Piombo şi Annibale Carracci, precum şi ale multor alţi pictori. Cardinalul Fesch şi Lucian Bonaparte, dar şi regii Spaniei şi Saxoniei i-au încredinţat foarte dificile transpuneri de picturi şi restaurări menite să salveze lucrări grav deteriorate. La Dresda el a supus *Madona Sixtină* a lui Rafael, după cum s-a spus, unei restaurări prea îndrăzneţe. Există relatări asupra muncii sale la acest tablou, muncă pe care a fost nevoit s-o întrerupă în urma insistenţei unor iubitori de artă îngrijoraţi. Să încercăm să pătrundem în secretul metodei sale de muncă!

Regele August al III-lea al Saxoniei admirase încă de pe vremea cînd era prinţ elector, cu prilejul călătoriei sale în Italia în anii 1711-1712, acest măreţ tablou de altar al Mănăstirii benedictine San Sisto din Piacenza, şi luase hotărîrea s-o achiziţioneze mai tîrziu. O va face abia peste 40 de ani, prin mijlocirea pictorului Carlo Cesare Giovannini, plătind un preţ de 20.000 ducaţi sau 40.000 scuzi romani.

Pictorul Giovannini a întocmit înaintea efectuării transportului spre Dresda — de care fusese însărcinat să se îngrijească — un atestat exact, de o conştiinciozitate pilduitoare, asupra stării operei. Din cercetarea sa a rezultat în primul rînd faptul că partea de sus a acestei pînze, înaltă de peste doi metri şi jumătate şi lată de aproape doi metri, era atît de mult petrecută pe şasiu încît bara draperiei nu mai era vizibilă. A găsit unele avarii

neimportante pe porțiunile ocupate de veșminte și cîteva porțiuni de culori întunecate pe trupul Pruncului. În raportul său Giovannini ceruse cu insistență, ca în cazul preconizării unei restaurări, aceasta să fie amînată pînă ce se va găsi un specialist excelent.

Madona, ambalată într-o ladă voluminoasă, sosi la Dresda în anul 1754. Palmaroli începu restaurarea abia în 1827. De la început suportul întregului tablou fu dublat cu o a doua pînză. Se spune că această operație ar fi devenit necesară deoarece un copist danez a avut nenorocul de a provoca cu șevaletul său o ruptură în pînză, iar avaria produsă în veșmîntul Madonei fusese reparată doar provizoriu. Vom vedea însă cît de contradictorii sînt relatările.

Se crede că, pentru a reda limpezimea și strălucirea porțiunilor ce se închiseseră la culoare sau deveniseră tulburi, Palmaroli, care se temea să utilizeze alcoolul și terebentina, s-ar fi servit de un cuțitaș cu care a răzuit ușor stratul de verni. Porțiunile astfel tratate ar fi căpătat un aspect „punctat" monoton, lipsit de strălucire. Palmaroli apucase să termine operația la capul Sfintei Barbara și trupul Pruncului cînd i s-a cerut să oprească devernisarea. Aceste date provin din Anexa lui Julius Hübner la Catalogul pe anul 1857 al Galeriei de la Dresda.

Începînd cu anul 1837 dispunem de observațiile lui Ernst Förster, un critic de artă de mare reputație în acel timp, care, după cum mărturisește, a putut studia din nou tabloul pînă în cele mai mici amănunte, deoarece în fața picturii era ridicată atunci o schelă. După părerea sa, restaurarea de către Palmaroli a diminuat valoarea tabloului. El adaugă apoi: „Dacă ceea ce s-a afirmat cîndva oficial la Dresda, și anume că rezultatele restaurării pot fi lesne îndepărtate, corespunde realității, atunci aproape că ar merita osteneala să se facă această încercare într-un loc mai puțin expus și, în caz de reușită, să se continue."

Această comunicare merită toată atenția, căci istoricul de artă Ernst Förster era și pictor, o

frescă de a sa împodobind arcadele grădinii aparținînd reședinței regale de la München; ne-a mai lăsat și un portret al socrului său, poetul Jean Paul.

Însă nici unul din cei doi referenți n-a fost martor ocular la restaurare. Hübner nu vorbește decît de scoaterea verniului, care constituie cauza aspectului „punctat" al unor întregi porțiuni de tablou. Förster afirmă că ar fi auzit de repictarea unei porțiuni deteriorate. Restauratorul însuși păstră o tăcere absolută.

Este foarte greu de înțeles de ce în 1827 Galeria din Dresda n-a făcut însemnări cu privire la fazele restaurării de către Palmaroli a unei picturi de asemenea importanță, mai ales că „atestatul" lui Giovannini îi putea servi drept cel mai bun model. De fapt, cu 40 de ani în urmă, la Veneția se conturase modul în care trebuie să se raporteze conștiincios asupra unor lucrări de restaurare de mare anvergură. Pietro Edwards, un englez născut la Veneția, a înființat acolo un *College of Painting*, un colegiu pentru pictori și restauratori. Între anii 1779 și 1788 au fost restaurate în atelierele sale 675 picturi, iar Edwards prezenta curent referate Academiei asupra acestor lucrări; firește, referatele nu erau puse cu plăcere la dispoziția celor ce doreau să le citească. Din această cauză, englezoaica Mary Philadelphia Merrifield a putut extrage din ele doar notițe foarte sumare pentru savanta ei lucrare *Ancient practice of painting*, apărută în 1849. De asemenea, este greu de admis faptul că în cei douăzeci de ani cît a durat „parada trofeelor" la Paris (între 1795 și 1815), pentru care oamenii lui Napoleon prădaseră întreaga Europă, organizatorii s-au mărginit doar să arate ce au învățat în atelierele de restaurare din Italia, străduindu-se să repare deteriorările survenite în timpul transportului. Mai mult, în cazul unor opere importante s-au întocmit și rapoarte asupra lucrărilor de restaurare întreprinse.

Se știe doar că la Paris cel puțin șase din totalul de 26 tablouri de Rafael, reunite în Musée
285 Napoléon, au fost transferate de pe suportul lor

de lemn pe pînză, și aflăm amănunte despre *Madonna di Foligno*, la a cărei restaurare de către Hacquin au contribuit pictorii Vincent și Taunay și chimiștii Guyton-Morreau și Bertholet.

Suportul de lemn, înalt de 3,20 m și lat de 1,94 m, ros de carii, avea o crăpătură lungă întinzîndu-se de la vîrful arcului în plin cintru pînă la piciorul stîng al Pruncului. În afară de aceasta lemnul se curbase, impunîndu-se transferarea picturii. Stratul pictural se băsicase în multe părți, urmare, probabil, a variațiilor de temperatură și umiditate în timpul transportului, iar ici-colo se detașase de suport. Restauratorii au întocmit un raport amănunțit, care este atît de important încît trebuie bine studiat, deoarece în afară de picturile lui Rafael au mai fost tratate la Paris cu aceeași metodă multe alte tablouri.

Pentru început, pe suprafața picturii a fost lipit un tifon subțire. În partea din spate a panoului de lemn Hacquin a înfipt mici pene de lemn pe care le-a acoperit cu cîrpe ude ca să se umfle, pînă ce suportul se îndreptă din nou, turnă în găurile penelor clei gros, strînse panoul între șipci și-l lăsă să se usuce bine. După protejarea picturii cu tifon și hîrtie sugativă spongioasă, fixă tabloul cu fața în jos pe masă și desprinse, în trei faze de lucru anevoioase, stratul pictural de pe panoul deteriorat, întîi cu ferăstraie foarte fine, apoi cu o rindea convexă și, la sfîrșit, cu o rindea plată dințată, care acționează ca o pilă fină. În cele din urmă suportul nu mai avea decît grosimea unei foi de hîrtie. Lemnul, subțire ca un furnir, fu umezit pe porțiuni mici, se desprinse și fu îndepărtat cu ajutorul unor cuțite fără tăiș. După îndepărtarea stratului de grund apăru eboșa lui Rafael.

Hacquin frecă acum stratul de culoare eliberat pe partea dinăuntru cu un scul de bumbac îmbibat cu ulei, „spre a reda picturii uscate de vreme supleţea", și înlocui vechiul grund (din cretă cu clei) cu un grund de cenușă frecată cu ulei de in. După un proces de uscare de un sfert de an, peste grundul de ulei s-a lipit tifon, iar peste

acesta o pînză fină. După o nouă, temeinică uscare, a desprins de pe partea din față tifonul și hîrtia, a acoperit apoi spărturile și denivelările cu o cocă de amidon subțiată, a lipit hîrtie groasă deasupra și a netezit cu un fier încins părțile umflate. Acum, după o nouă asigurare a feței, spatele fu iarăși eliberat de pînză și tifon și prevăzut cu un nou grund pe bază de ulei, pe care fu aplicat un tifon foarte fin și, după o a treia grunduire, pînză nealbită. Între timp fusese întinsă într-o ramă cu pană o pînză de mărimea tabloului, pe care se lipi în cele din urmă pictura cu o masă de rășină, acordîndu-se cea mai mare grijă acestei operații, pentru ca tabloul să nu sufere fiind întins prea tare sau inegal. Abia după încheierea acestor faze de lucru s-a trecut la restaurarea propriu-zisă, pe care o făcu pictorul Roeser.

În prezent s-a renunțat la asemenea transferări de picturi, întrucît există metode de conservare mai sigure. Specialiștii nu-și dădeau seama atunci nici de pericolele pe care le comporta utilizarea prea abundentă a uleiurilor. În orice caz, merită relevat înaltul simț de răspundere cu care au fost relatate încă acum 150 de ani fazele dificilei operații.

Galeria din Dresda ar fi putut învăța din toate acestea. Condamnarea muncii lui Palmaroli ni se pare prea puțin justificată, de vreme ce criticii restauratorului nu cunoscuseră procedeul utilizat de acesta. Opinia publică cu greu se împacă și azi cu ideea că „patina de galerie" nu este o componentă originară a unei capodopere.

În același an (1827) în care Palmaroli restaura la Dresda *Madona Sixtină* a lui Rafael, la Viena s-a trecut cu curaj la „salvarea" *Madonei cu cireșele* a lui Tițian, frumoasa pictură din anii de tinerețe ai maestrului, încercare soldată cu o catastrofă. Tabloul provenea din fosta colecție a arhiducelui Leopold Wilhelm și figura în inventarul acestei galerii ca un tablou pe pînză, lipită cu clei pe lemn. Panoul de lemn devenise putred
 și sfărîmicios. S-a hotărît ca pînza să fie desprinsă

de pe lemn; partea frontală a picturii a fost acoperită cu un strat subțire de ceară, punîndu-se mari speranțe în rezultatul acestei operații. Desprinderea pînzei a provocat însă ruinarea tabloului. Stratul pictural a început să se cojească. Pentru capetele celor doi sfinți din cele două extremități procedura a fost aproape fatală. În această situație, Tițian-ul martirizat a fost lăsat în voia soartei.

Douăzeci și șase de ani mai tîrziu tînărul custode al galeriei Belvedere, Erasmus Engert, întreprinde o acțiune dificilă de salvare a tabloului, ceea ce îi și reușește după o muncă încordată de cinci ani. Engert a asigurat stratul pictural și a desprins pînza, pe care a apărut grundul de cretă al lui Tițian. În acest moment s-a petrecut ceva foarte ciudat: pe dosul stratului a ieșit la lumină schița inițială a compoziției, trasată într-o culoare cafenie, care diferă în multe privințe de forma finită a picturii. Capul Fecioarei este mai mult înclinat în față, văzut într-un racursi mai pronunțat, mîna ei stîngă se află sub sîn în loc să țină, ca mai tîrziu, o creangă de cireș, și nu apar deloc capetele sfinților Iosif și Zaharia. Tițian le-a pictat abia într-o fază mai înaintată a elaborării tabloului, peste o perdea verde gata pictată (în culori de ulei), care făcu acum loc unui cer cu nori în dreapta și stînga baldachinului împodobit cu model roșu al Fecioarei. Aceasta a fost fără îndoială o nechibzuință din punct de vedere tehnic; căci ea trebuia să provoace inevitabil o foarte supărătoare închidere a culorilor fețelor; de asemenea, nici aderența culorii nu putea dăinui în asemenea condiții.

Înainte de a trece la fixarea pe un panou de lemn a stratului pictural desprins, Engert a executat o copie fidelă a eboșei lui Tițian. Această copie, ca și pînza desprinsă, se păstrează în depozitul Pinacotecii din Viena. În felul acesta, o inevitabilă operație de transferare a permis cunoașterea mai profundă a tehnicii lui Tițian. Ea a arătat cît de mult se îndepărtase maestrul, încă de tînăr, de regulile școlii vechi, care cerea

ca schița compozițională să se maturizeze întîi pe hîrtie, ca apoi să nu se mai modifice nimic esențial. Leonardo reușise și el să dobîndească o asemenea libertate. Radiografii ale Giocondei sale arată că, sub ultima redactare, se ascund trei versiuni întru totul diferite, care redau chipul frumosului model în cu totul alte poziții, dar care nu suportă comparație cu tabloul terminat.

O altă catastrofă picturală s-a produs în anul 1867 la Muzeul de la Berlin. Fiind lovit un tablou care putea fi considerat drept culme a creației lui Andrea del Sarto, întîmplarea căpătă proporțiile unei veritabile tragedii.

Era o *Madonă cu pruncul*, adorată de opt sfinți, pe tronul ei înconjurat de nori. Maestrul o pictase în 1528, cu doi ani înaintea morții sale. Tabloul era într-adevăr celebru: se referise la el chiar și Vasari. Cînd Gustav Fridrich Waagen, eruditul director al Pinacotecii, a achizionat tabloul în anul 1836 din colecția Lafitte, acesta se afla într-o stare destul de bună. Avea doar unele „retușuri mai vechi, neimportante, bine executate, care se și contopiseră complet cu tabloul."

Iată însă că în primăvara anului 1867 se observă un fenomen îngrijorător. Din suprafața picturii se ridicau bășici. Tabloul prețios fu dus în atelierul de restaurare, unde s-a procedat la reducerea umflăturilor. Apoi tabloul a fost așezat la locul său. Curînd însă, în timpul lunilor fierbinți de vară, retușurile aplicate cu prilejul operației amintite începură să curgă. Aplicarea unui tratament radical deveni inevitabilă.

Din nefericire, în vremea aceea directorul Waagen se afla la Paris, fiind înlocuit de profesorul Hotho,directorul cabinetului de stampe. Șeful atelierului de restaurare, profesorul Christian Xeller, un pictor bătrîn care lucrase pe vremuri ca restaurator în galeria fraților Boisserée și și-a ocupat postul la Berlin în 1825, fiind acum în vîrstă de 83 de ani, îl însărcină pe colegul său mai tînăr Stübbe cu îndepărtarea verniului degradat.

 Acest „restaurator" avea să cucerească trista fai-

mă de a fi distrus din incompetență valoroase opere de artă.

Cum s-au petrecut lucrurile în realitate, s-a aflat abia o jumătate de an mai tîrziu. Stübbe avea sarcina să „reînvie" rășina de pe stratul de vopsea de ulei. El spălă suprafața picturii, după cum se crede, cu alcool. Atunci se întîmplă că, dintr-o dată, culorile începură să se dizolve și să curgă în picături. Acest lucru nu-l neliniști însă pe pictorul cu ani îndelungați de experiență în munca de restaurator. El presupuse că se dizolvau doar repictările mai vechi. Și continuă să spele.

Primele relatări din presă care se ocupau de această nenorocire mai dădeau și alte amănunte. Se arătă că, împreună cu vechile retușuri, au fost dizolvate și îndepărtate și straturi de culoare datorate mîinilor lui Andrea, în primul rînd „glasiurile sale fine", și că s-a continuat curățitul pînă la un strat care ar fi rezistat, probabil, chiar și celei mai corosive ape de curățat, și anume pînă la grund. „Porțiuni de culoare mari cît palma erau dizolvate și înlăturate, fiind considerate cîrpăceli aparținînd unor restauratori mai vechi. Golurile au fost umplute, foarte neglijent și neomogen, cu un grund de cretă și repictate și, întrucît este mult mai lesnicios să sincronizezi fragmentele vechi cu cele noi decît invers, pictarea s-a continuat pe suprafețe și mai mari, restauratorul fiind tentat, probadil, să procedeze așa și datorită aspectului aparent brut al eboșei ieșite la suprafață."

Tabloul de altar al lui Andrea del Sarto a fost expus din nou după terminarea restaurării.

Ludwig Pietsch, criticul de artă al ziarului „Vossische Zeitung", a fost primul care a dezvăluit scandalul în articolul intitulat *O faptă de neiertat.* Monstruozitatea i-a revoltat pe berlinezi. În fața tabloului puteau fi urmărite scene care semănau cu descoperirea unui asasinat. Unde era făptașul? Presa vedea lucrările mai critic. Acest necunoscut, Stübbe, era fără îndoială vinovat, datorită lipsei sale de experiență, de distrugerea prin impru-

denţă a celui mai preţios tablou al lui Andrea del Sarto; adevăraţii răspunzători trebuiau însă căutaţi printre cei cu posturi mai înalte. Pînă la urmă s-a afirmat chiar că Stübbe ar fi doar o marionetă pusă pentru a putea fi cruţat adevăratul vinovat. S-a aflat că bătrînul director Waagen se întorsese din Franţa încă de la începutul lui august 1867, însă era bolnav, şi lipsise de la serviciu pînă la sfîrşitul lui septembrie. Cu toate acestea, directorul general al muzeelor a fost atît de imprudent încît l-a lăsat pe profesorul Hotho să plece în concediu la începutul lunii septembrie.

Academia de arte frumoase a adresat muzeului o scrisoare de protest. Asociaţia artelor din Berlin s-a înfăţişat in corpore în faţa picturii batjocorite. O revistă de artă de prestigiu a cercetat amănunţit raportul de restaurare întocmit de profesorii Hotho şi Xeller, raport ce nu putea fi acceptat în nici unul din punctele sale. „A rezultat că, sub aspect coloristic, pictura şi-a pierdut toate calităţile artistice, că, de asemenea, desenul capetelor este denaturat în mare parte." Camera deputaţilor a adoptat o hotărîre potrivit căreia problema restaurărilor avea să fie scoasă de sub competenţa directorilor de galerie şi încredinţată unei comisii de specialişti.

Profesorul Gustav Friedrich Waagen se prăbuşi definitiv sub aceste lovituri grele. La sfîrşitul lui septembrie, septuagenarul abia putuse să se ridice de pe patul de suferinţă ca să vadă ce s-a petrecut în absenţa sa. Prima privire aruncată asupra tabloului l-a cutremurat de durere. El n-a putut fi de acord cu raportul locţiitorului său. Îşi dedicase galeriei toate eforturile îndelungatei sale vieţi, ca să vadă acum instituţia despuiată de cea mai preţioasă podoabă a sa, de mîndra sa achiziţie făcută cu 31 de ani în urmă. În nopţi de nesomn era torturat de remuşcări lipsite de sens. Cei din jurul său vorbeau de „starea sa de agitaţie bolnăvicioasă din acea vreme, realmente îngrijorătoare". La 15 iulie 1868 profesorul
 Waagen încetă din viaţă.

Trecură douăzeci de ani cînd, într-o zi, Wilhelm Bode, pe atunci director al secției de plastică creștină, a examinat cu mare atenție această ruină lipsită de speranță. N-ar trebui să facă măcar încercarea de a îndepărta tristul văl de pe panoul care ajunsese complet cenușiu? Cu restauratorul Aloys Hauser ar putea îndrăzni să facă acest experiment. Bode îl cîștigă pentru ideea sa pe director, consilierul secret Julius Meyer, iar comisia de experți își dădu acordul.

Stübbe, sau cine o fi fost, a aplicat pe tablou, în locul rășinii, un verni de ulei. Acesta putea fi îndepărtat pe atunci cu noul solvent al lui Pettenkofer, săpunul amoniacal. Iată însă că, după dispariția repictărilor aplicate în 1876, a apărut o mare surpriză, care a făcut ca starea de spirit atît de apăsătoare să se transforme în bucurie: toate părțile esențiale ale picturii, mai ales capetele și carnația, se mai aflau în starea lor inițială. Nefericitul Stübbe a mers prea departe cu repictările sale, intrînd probabil în panică după ce a dat greș cu retușurile. „Numai pe veșminte și în culoarea cenușie a fundalului apăreau porțiuni mai mari de pe care culoarea căzuse complet." Acestea erau însă, după cum a reieșit din cercetările ulterioare, aceleași avarii care existaseră și înaintea achiziționării tabloului și care fuseseră scoase la iveală datorită spălării cu alcool în 1867. S-a constatat că aceste avarii fuseseră produse cu multă vreme în urmă de lumînările unui sfeșnic răsturnat.

Arta de restaurator a lui Aloys Hauser n-a fost pusă la prea grea încercare. În afară de porțiunile lipsă menționate, trebuiau racordate doar o fîșie îngustă pe obrazul drept al Sf. Marcu și cîteva porțiuni neînsemnate pe trupul sf. Onufriu. Restaurarea, executată în spiritul maestrului, a redat atunci Muzeului din Berlin o pictură clasică considerată de mult pierdută. Ea a mai putut fi admirată de iubitorii de artă timp de 50 de ani. În 1945 a pierit în marele incendiu al turnului de apărare antiaeriană de la Berlin.

Între restaurarea cu succes de către Erasmus Engert a *Madonei cu cireşele* şi zilele noastre se întinde o perioadă de mai bine de un secol. Nu este oare cazul să presupunem că acest timp ar fi trebuit să fie suficient pentru ca arta îngrijirii tablourilor să evolueze de la înzestrarea întîmplătoare a cîte unui individ pînă la a se constitui într-o adevărată disciplină, ale cărei metode să devină bun comun al tuturor restauratorilor? Se ştie doar că în acest timp cunoaşterea surselor istorice şi tehnologia picturii au făcut paşi uriaşi. Înainte de a-şi pierde viaţa în condiţii tragice în 1919, omul de ştiinţă şi pictorul Ernst Berger elucidase, după o muncă de cercetare a treizeci de ani, vechile tehnici picturale existente din antichitate şi pînă în secolul al XVIII-lea. Max Doerner a început să prezinte după primul război mondial, la Academia din München, o serie de conferinţe cu privire la tehnica picturală şi tehnologia frescei. Încă înaintea izbucnirii celui de al doilea război mondial a început să funcţioneze un institut ştiinţific ce-i purta numele. Institutul de tehnică picturală de la Berlin, distrus în cursul războiului,a fost reconstituit, într-o formă mult mai desăvîrşită, pe lîngă Academia de artă din Stuttgart, funcţionînd sub conducerea lui Kurt Wehlte, care l-a transformat într-un uriaş laborator modern pentru pictori şi restauratori. La Roma a fost înfiinţat în 1942 un Institut Central de Restaurare. În cadrul universităţii din Londra funcţionează celebrul *Courtauld-Institute of Art*, dotat cu laboratoare ultramoderne. Helmut Ruhemann, fost prim restaurator la muzeul Kaiser-Friedrich din Berlin, mai este considerat şi azi la Londra un specialist de mare valoare. Şi după cum Roma, Parisul şi Münchenul se mîndresc cu vechile lor centre de cercetare şi restaurare de la Vatican, Luvru şi Pinacoteca Bavareză, la fel şi celelalte metropole europene, bunăoară Viena, Amsterdam, Bruxelles, dispun de institutele lor de tehnologie. Acolo şi-a terminat Paul Coremans în anul 1953 munca sa subtilă efectuată asupra Altarului din Gand. În 1963 a

fost inaugurată construcția modernă, excelent înzestrată din punct de vedere tehnic, a institutului său extins, ale cărui cheltuieli de construcție s-au ridicat la peste 8 milioane mărci.

Totuși, în pofida unor inițiative diverse, nu s-a realizat o adevărată colaborare internațională a acestor institute de cercetări, deși la un moment dat funcționase timp de cîțiva ani, sub egida Ligii Națiunilor, un Oficiu Internațional al Muzeelor, cu sediul la Paris. În ultima vreme locul i-a fost luat de *International Council of Museums* (ICOM), Paris, în timp ce *International Institute for Conservation* (IIC) de la Londra se străduiește să promoveze legături cu restauratori remarcabili din toate domeniile, organizînd congrese internaționale de specialitate pe o bază foarte largă. Reînființarea unei instituții centrale pentru apărarea artei este un obiectiv de interes european.

Oare să rămînă totdeauna doar un vis frumos dorința ca o zînă binefăcătoare să apere arta amenințată? Să ne gîndim de cîte ori interesele intensificării circulației urbane au determinat sacrificarea unor construcții venerabile și dispariția, odată cu ele, a unor comori de artă plastică. Dacă însă ocrotitorii monumentelor ar avea de luptat numai împotriva unor reformatori radicali ai circulației, situația n-ar fi încă total lipsită de speranță. În acest caz, salvarea obiectului periclitat ar mai fi imaginabilă și posibilă, căci în locul mult practicatelor „străpungeri" urbane s-ar putea recurge și la devieri ale circulației. Este numai o chestiune de concepție, dacă este bine să renunți la artă ca să cîștigi timp sau dimpotrivă, dacă nu este cumva preferabil să pierzi ceva timp, dar să cîștigi artă. Cunoaștem o serie întreagă de obiecte disputate, care au provocat acerbe confruntări timp de ani îndelungați între partizanii intoleranți ai circulației și iubitorii artei, pînă ce războiul cu bombele sale a „rezolvat" radical întreaga problemă. Oamenii „grăbiți", cărora arta le stătea în cale, îi pot fi recunoscători zeului Marte.

Pe cît de puțin se va întreba artistul creator de audiența operei sale efemere într-o epocă atît de agitată, tot atît de puțin se poate preocupa un îngrijitor de monumente de problema dacă eforturile sale mai au azi vreun sens. Sacrificiile aparent inutile își au și ele rațiunea lor profundă. În anii '30 ai secolului nostru s-a întreprins la Frankfurt pe Main — cu un imens zel, cu o mare investiție de cunoștințe și mijloace materiale — salvarea unui monument de artă considerat de multe generații un caz fără de speranță. Este vorba de Mănăstirea Carmeliților cu picturile murale ale lui Jerg Ratgeb.

Construită în 1250 și mult extinsă către anul 1500, mănăstirea a fost magistral împodobită, între anii 1514 și 1517, de picturile murale ale unui maestru care se bucura de mare prestigiu artistic în perioada de început a reformei, cu care simpatiza, și a războaielor țărănești în curs de izbucnire, la care a participat activ. Jerg Ratgeb pictorul a fost bestial torturat în anul 1526 ca instigator la revoltă, și rupt în bucăți de patru cai în piața de la Pforzheim.

Opera cea mai amplă a acestui maestru care a sfîrșit atît de tragic a fost uriașul ciclu din Mănăstirea Carmeliților de la Frankfurt. Pictorul acoperise trei pereți ai foișorului, pe o înălțime de 4,5 m și o lungime totală de 107 m, prin urmare o suprafață de 480 metri pătrați, cu imagini de un dinamism dramatic, tulburător. Scene ca *Batjocorirea* și *Flagelarea lui Isus*, înfățișate cu un realism crud, vorbeau foarte direct contemporanilor. La o sută treizeci de ani după crearea lor, picturile se aflau într-o înaintată stare de degradare. S-a încercat salvarea lor. În 1645 s-a întreprins prima restaurare a foișorului. În 1711 se spera că se vor putea contracara influențele factorilor climatici prin închiderea cu geamuri a foișorului. Începînd cu anul 1803 mănăstirea, secularizată, a fost ocupată de armată. În 1832 picturile deveniseră aproape de nerecunoscut; a fost momentul cînd s-a trecut pentru prima oară la copierea lor.
295 Pentru o mai bună vizibilitate, suprafața lor a

fost unsă cu ulei de in. În 1848 mănăstirea a fost ocupată de trupele federale austriece, o parte a foişorului fiind transformată în dormitor. Cu acest prilej pereţii au fost văruiţi în alb. În 1855 este demolat zidul estic al foişorului, care ameninţa să se dărîme. Această operaţie distruge peste o sută de metri pătraţi de pictură. Între anii 1866 şi 1881 sînt incartiruite aici trupe prusace. După retragerea lor mai rămîne vizibilă doar o porţiune îngustă de pictură pe peretele vestic. Tot restul încă existent este acoperit cu var. În partea de nord au fost amenajate bucătării şi dormitoare, colţul nord-estic al foişorului fiind transformat în grajd. Tavanul scund al grajdului salvează porţiunile de pictură aflate deasupra. Pe zidul propriu-zis al grajdului emanaţiile acestuia au dus la pierderea definitivă a picturii. În 1882 în mănăstire se instalează o autoritate vamală. Spre a i se face loc, se face o spărtură care să permită trecerea din foişor în biserică, operaţie căreia îi cad victimă aproape integral picturile de pe peretele estic. În acelaşi timp, tot în 1882, pictorul Otto Donner von Richter începe să facă cópii după ciclul de picturi al lui Jerg Ratgeb, la a cărui salvare autorităţile renunţaseră de mult. El curăţă de stratul alb pereţii văruiţi. Aceasta îi reuşeşte acolo unde este vorba de vopsea cu clei. Alte părţi acoperite cu var rămîn pierdute. Porţiunile pe care le descoperă le îmbibă cu ulei de in, ca să le poată recunoaşte. Trebuie să se limiteze la a-i ridica maestrului Jerg Ratgeb un monument literar ilustrat. Nici el nu mai poate crede în posibilitatea conservării picturilor. În jurul anului 1900 primarul general Adickes vrea să demoleze întreaga mănăstire, pentru a se tăia noi străzi prin oraşul vechi. Din fericire lucrările n-au mai început, căci între timp Adickes moare. Cîteva decenii mai tîrziu restauratorul Ettle este însărcinat să încerce salvarea monumentului. Cunoştinţele sale privind mijloacele şi metodele moderne de lucru în acest domeniu sînt însă insuficiente. Picturile rămîn ascunse sub un strat negru-cafeniu. Opera distructivă a verniului de ulei de in şi a silica-

tului de sodiu progresează, și treptat culoarea începe să se desprindă. Suprafețe întinse se înceţoşează, devin tot mai puțin vizibile datorită unor eflorescențe albe. Toți banii investiți se cheltuiesc în zadar. Conducînd prin mănăstire vititatori străini, ghizii nu mai vorbesc decît de faptul că pe vremuri străluceau pe acești pereți splendide picturi ale maestrului Jerg Ratgeb, relativ puțin cunoscut pînă atunci.

În sfîrșit directorul de muzeu dr. Alfred Wolters îl aduce la Frankfurt, în anul 1934, pe Kurt Wehlte, profesor la Institutul de belle-arte de la Berlin și director al Institutului de tehnică picturală, și-i arată rămășițele ciclului Ratgeb.

Situația seamănă cu aceea în care la căpătîiul unui bolnav sortit morții este chemat specialistul de mult căutat, o somitate medicală de la care se așteaptă miracolul, chiar într-o situație desperată.

La început Wehlte stă dezorientat în foișorul Mănăstirii Carmeliților, în fața pereților de un cafeniu închis. Din pictura murală aproape că nu se mai poate descifra nimic. Prima sa impresie este că are de-a face aici cu fresce „înecate", adică cu picturi executate pe mortar proaspăt de var care au trebuit să suporte de-a lungul secolelor, pe lîngă cele mai absurde impregnări, și repetate repicătri în culori de ulei și rășină. Trece, încă sceptic, la încercări de spălare pe porțiuni mici, de cîte un centimetru pătrat. Crusta neagră nu cedează nici la alcool nici la diferite hidrocarburi, nici la cei mai puternici solvenți. Trebuie renunțat și la speranța de a face să se umfle și să se înmoaie uleiul de in oxidat sau să se dizolve cu triclor-etilenă. Astfel, nu rămîne deocamdată altă cale decît aceea de a redescoperi în laborator, pe calea unor dificile experiențe, tehnica picturală a lui Ratgeb. Analizînd culorile folosite de Ratgeb, se constată prezența albului de plumb, ceea ce dovedește fără echivoc că nu este vorba de frescă propriu-zisă, căci în cazul acestei tehnici albul de plumb se înnegrește. După cercetări îndelungate și trudnice se stabilește cu certitudine că

Jerg Ratgeb pictase în tempera de cazeină. În sfîrşit, încercarea de a înmuia şi desprinde crusta reuşeşte prin utilizarea unor paste de ceară alcaline de o compoziţie specială, prin tratare ulterioară cu hidrocarburi saturate; la curăţire se trece însă numai pe o parte foarte mică a peretelui, spre a se aştepta întîi şi a se vedea dacă rezultatul fericit se dovedeşte şi durabil. După trecerea unui an rezultatele obţinute pe porţiunea de probă pot fi apreciate destul de favorabil, încît în primăvara anului 1938 poate fi începută scoaterea la iveală a picturilor în tempera. Munca poate fi efectuată numai în fragmente mici, deoarece solvenţii, foarte sensibili, sînt nestabili şi au efectul variabil, astfel încît obligă la schimbarea lor permanentă.

Ajutoarele lui Wehlte aplică pasta cu spatula, o îndepărtează apoi după un număr de minute măsurate automat, desprind cu periuţe fine crusta brună înmuiată, centimetru cu centimetru, şi spală locul cu un tampon de vată îmbibat cu un distilat de petrol foarte volatil. Abia acum se arată marele succes: culorile apar în toată strălucirea lor, contururile desenate ale feţelor, mîinilor, îmbrăcămintei reapar iarăşi vii. O operă picturală multicoloră, asfixiată sub stratul înnegrit de substanţe impregnante, renaşte la o viaţă nouă, strălucitoare. Opera principală, considerată pierdută pentru totdeauna, a nefericitului pictor învie în măsura în care nu s-a prefăcut în moloz, iar noi trebuie să ne împăcăm cu ideea că Mîntuitorului i-au fost străpunşi ochii, că în pereţii pictaţi au fost tăiate şiruri întregi de ferestre, că nebuni în haine militare şi-au descărcat armele trăgînd în figurile biblice ale lui Ratgeb, după cum ne arată numeroasele găuri în pictură. Multe porţiuni de mortar slăbite sînt consolidate prin injectări, porţiunile lipsă, găurile produse de gloanţe, spărturile sînt astupate cu grijă şi racordate cromatic cu tonalitatea cenuşie-cafenie generală, renunţîndu-se cu desăvîrşire la orice completare prin pictare: nici o trăsătură de penel nu trebuie să falsifice opera lui Ratgeb. La sfîr-

şitul anului este terminată munca pe 18 m², urmînd apoi restul de 60 m². Pînă la urmă se face şi aceasta, printr-o muncă grea, pe timp de vară fierbinte şi de iarnă geroasă, spre sfîrşit la adăpostul sacilor cu nisip, în timp ce primele bombe au şi început să cadă. Lucrarea reuşită este înregistrată pe numeroase fotografii de detalii, pentru a o putea vedea şi cei care nu vor vizita niciodată Frankfurtul.

„La 22 martie 1944 însă, de ziua morţii lui Goethe, cînd piere casa părinţilor săi pe Hirschgraben şi oraşul tinereţii sale, ciclul lui Ratgeb — abia readus la viaţă—se preface şi el în pulbere şi cenuşă. Doar jalnice fragmente scapă de distrugere."

Rudolf Biedrzynski s-a referit cu aceste cuvinte la ciudata potrivire a datelor. Se constată că, în pofida gravelor avarii ale clădirii, picturile murale mai pot fi totuşi parţial salvate.

Ultima restaurare, la care a colaborat Helmut Tomaschek, fusese atît de perfectă, încît nu se mai cereau sacrificii prea mari pentru ca picturile, în cea mai mare parte păstrate sub stratul nou de funingine şi murdărie, să poată fi scoase a doua oară la lumină. După cum o mai dovedeşte o porţiune de probă, curăţită şi împrospătată între timp cu multă perseverenţă, măiestriei lui Tomaschek i se datoreşte posibilitatea de a se începe din nou dificila muncă de salvare. De data aceasta însă va fi vorba despre ceva cu totul diferit. Lucrarea nu se va mai limita la pura conservare! Pierderile ce li s-au adăugat celor vechi par să indice necesitatea de a se întreprinde numeroase mici retuşuri. Atunci ansamblul îşi va oferi splendoarea cu mai multă generozitate decît înaintea marilor distrugeri provocate de bombe.

Un lucru a fost în orice caz demonstrat de acest exemplu: arta contemporană a restaurării, bazată pe cele mai judicioase analize chimice şi pe o bogată experienţă practică, este capabilă să aducă salvare chiar şi în cazuri atît de desperate — dacă există şi fondurile financiare necesare.

Lucrurile reclamă azi urgență mai mult ca oricînd. Adăpostirea valorilor salvate din război reprezintă deseori doar un provizorat. Nu este timp de pierdut, pentru a putea evita alte pierderi. Cine salvează arta europeană?

În anul 1947 lumea asistă la fapta ieșită din comun a unor conservatori și restauratori englezi.

În intenția de a face să dispară suspiciunea veche, datînd de secole, cu privire la restaurarea picturilor, la Londra s-a păsit pe o cale complet nouă. Știm foarte bine că această suspiciune generală nu se baza numai pe păreri preconcepute. Ea a trebuit să rămînă trează atîta timp cît, în ciuda gravelor avertismente ale lui Doerner, munca din „sanatoriile de pictură" se executa cu ușile închise. Londra a dat la o parte zidurile despărțitoare. S-a isprăvit cu atmosfera de mister, artificial întreținută.

Profesorul Wehlte a descris în revista *Zeitschrift fiir Kunstgeschichte* neobișnuita expoziție la care *National Gallery* din Londra invita publicul în anul 1947. „Mulțimea — scrie el — se agita prin cele șase încăperi aranjate într-un fel nou, de parcă se afla într-o expoziție universală."

„Care a fost, în definitiv, prilejul care a atras asemenea mase de oameni și care a preocupat atît de intens presa, radioul și televiziunea? Faptul în sine că au fost aduse înapoi picturile puse la adăpost de bombardamente era, firește, o atracție. Acest lucru s-a mai întîmplat însă și în alte țări, în care datorită unor pierderi parțiale sau totale în cupa bucuriei revederii s-au amestecat și picături de amărăciune. Ce se putea vedea însă la Londra? Fapta curajoasă a unui nou director de pinacotecă, relativ tînăr, sprijinit activ de un restaurator tot atît de curajos și de grupul său de colegi. Tablourile fuseseră curățate de murdărie și de straturile vechi de verni. Nici acest lucru nu era în sine ceva cu totul neobișnuit. Hotărîtor era că se făcea ceva ce fusese pînă atunci evitat cu grijă nu numai în galeriile de pictură renumite, ci în mai toate atelierele de restaurare particulare. Din atelierul păzit cu strășnicie de vizitatori

restauratorii au ieşit în văzul lumii, în plină lumină, supunîndu-se nu numai criticii specialiştilor, ci şi a maselor largi ale publicului. Aşa ceva poate face însă numai cineva care are conştiinţa curată şi dispune de pricepere şi experienţă care să-i ofere o bază sigură. Organizatorii nu s-au mărginit să aducă doar într-o stare ameliorată capodopere de renume mondial, familiare cunoscătorilor de artă. Ei au oferit numeroase exemple edificatoare pentru procedeul lor, expunînd multe tablouri pe care se făcuseră operaţiuni de curăţire parţială. S-a riscat aici ceva ce nu prea se face cu plăcere în practica curentă de nici un restaurator de meserie, şi anume au fost eliberate de murdărie şi de verniul alterat porţiuni dreptunghiulare, ca nişte ferestre, din mai multe picturi, arătîndu-se publicului uimit, într-o manieră eclatantă, cît de proaspătă şi deseori cît de bogată în culori este opera cîte unui vechi maestru, adusă din nou la lumină din ceaţa sa tnlbure auriu-cafenie, care denaturează imagiuea. De sub un strat gros de lac... apare brusc scriitura vie a unei pensulaţii pline de temperament... Masa de vizitatori descoperă deodată că deosebirea dintre coloritul vechilor maeştri şi al artei noi nu este de fapt chiar atît de mare pe cît era lumea dispusă să creadă pînă acum."

Spre a demonstra şi justifica munca efectuată la curăţirea operelor de artă şi la vindecarea altor deteriorări, *National Gallery* a mai făcut ceva. Au fost expuse fotografii speciale, adică fotografii cu raze infraroşii, ultraviolete şi la lumină fluorescentă, precum şi radiografii care, pe lîngă fotografiile pancromatice, arătau fazele succesive ale restaurării, explicate pe larg. Abia acum au aflat mulţi vizitatori că buna vizibilitate fusese împiedicată nu numai de straturile de verni alterate, îngălbenite sau devenite opace-lăptoase. Exaltarea romantică a amatorilor de artă i-a determinat deseori pe restauratori să aplice pe picturile abia curăţate un verni colorat, adică o patină artificială, care după un timp făcea ca

fiecare tablou să apară inevitabil de două ori mai întunecat.

Au fost aduse dovezi de măiestrie neobișnuită în îndepărtarea vechilor retușuri și repararea porțiunilor avariate.

Vechile repictări acoperă frecvent defecte mici pe o suprafață mult prea mare, ele pun un plasture uriaș pe o rană minusculă, care poate fi închisă azi aproape imperceptibil și întru totul conform materialului utilizat inițial. Astăzi nu mai există nici un motiv ca o mică corectură să fie făcută de așa manieră încît oricine s-o poată descoperi imediat, așa cum mai cerea Doerner cu numai 30 de ani în urmă. Oricum, fotografiilor speciale nu le rămîne ascunsă nici cea mai mică intervenție, în schimb pentru privitorul operei de artă marcarea inutilă a porțiunilor reparate este extrem de supărătoare: ea distrage atenția de la ceea ce este esențial. Dacă astăzi un restaurator cu pregătire corespunzătoare se apucă să scoată de pe pictură cu solvenți obișnuiți — ca acetona și ligroina— un verni de rășină moale, el va începe cu probe la marginea tabloului. «Restauratorul rutinat nu se mai sperie dacă sub șomoiogul său de vată, îmbibat cu vreo substanță, se dizolvă brusc importante părți din tablou, de exemplu piesele de îmbrăcăminte, pentru că acestea fuseseră pictate cu siguranță ulterior, la comanda unui colecționar pudic.»"

Studii îndelungate și temeinice pe obiecte de mică importanță trebuie să-l pregătească pentru profesiunea sa pe medicul de tablouri. Wehlte recomandase ca pentru un post de restaurator să se ceară o atestare oficială. Din păcate, mai sîntem departe de realizarea acestui deziderat. „În tratamentul operelor de artă mai mișună vraci și șarlatani, care se pricep însă, deseori, să-și coafeze «cadavrele» într-un mod rafinat, conferindu-le aparența vieții, și să ascundă astfel de ochii profanilor pierderea reală, în toată amploarea ei". Ei ar trebui să se bucure, spunea Max von Pettenkofer în urmă cu un secol, că nu li se solicită certificate de deces...

12

Cum se vînd tablourile

Cît preţuieşte o operă de artă — în mărci, lire sterline, dolari sau franci? Răspunsul cel mai simplu ar fi că fiecare are valoarea pe care i-o conferă amatorul de artă la un moment dat, iar istoria comerţului de artă pare, într-adevăr, să confirme această părere. În 1908 lui Picasso i s-au plătit pentru *Familia de saltimbanci* 1.000 de franci, în 1941 aceeaşi pictură a fost revîndută pentru 11.500 franci iar în 1951 a atins la o aucţiune în America suma de jumătate de milion. Am putea conchide, aşadar, că preţul ar fi determinat pur şi simplu de renumele crescînd al unui pictor? Renumele şi gloria sînt, în viaţă ca şi în artă, foarte puţin constante ca valoare. Astfel, arta cunoaşte şi ea tendinţe de „scădere" şi, pînă la urmă, piese nevandabile, care sînt date „de pomană" pentru cîteva mărci sau cîţiva dolari. Un studiu interesant al lui Kurt Mühsam a consemnat la un moment dat, la începutul secolului, fluctuaţiile de preţuri ale operelor de artă înregistrate la diferite aucţiuni din vremea respectivă. Fiecare negustor de artă urmăreşte preţurile tablourilor cu care vrea el însuşi să facă negoţ. El „colecţionează" cotele bursei.

Valoarea unei opere de artă este, firește, imaginară. În timpul vieţii artistului ea depinde de bunăstarea generală şi de existenţa unor mecenaţi generoşi sau avari. După moartea artistului,

opera sa ajunge în vîrtejul istoriei şi cunoaşte, odată cu ascensiunea, respectiv declinul popoarelor şi păturilor sociale, peregrinări şi cote imprevizibile. Cînd nobilimea franceză a văzut revoluţia apropiindu-se, şi-a transportat în grabă picturile în Anglia. Ceva similar a făcut mai tîrziu nobilimea rusă şi cea germană, în cele mai multe cazuri cu destinaţia America. Hitler a scos la licitaţie în Elveţia pînzele expresioniştilor şi ale urmaşilor acestora. În asemenea împrejurări nivelul preţurilor scade dintr-o dată.

Cu toate acestea, pe piaţa artei există tot atît de puţin un curs general valabil ca şi pe planul căsătoriilor. O îndrăgostire bruscă, o pasiune sălbatică de colecţionar — este suficient să fie a unui singur om cu avere — acţionează ca un tonic. Slăbiciunea de a colecţiona anumite tablouri reclamă de aceea o înaltă diplomaţie, ca să nu fii îngrădit prea de timpuriu de zidul suprapreţurilor.

Din fericire mai există o cale de stabilire a preţurilor care nu se orientează după cerere şi ofertă. Există şi acea preţuire superioară a unei creaţii care, încă din timpul vieţii artistului, îl mină pe mecena şi, deseori, pe salvator. Ce ar fi devenit expresioniştii moderni, fovii de la Paris, dacă oameni care au trăit realmente pentru artă, ca negustorii de artă Vollard şi Durand-Ruel, n-ar fi cumpărat în întregime producţia lui Vlaminck, Derain şi ale altora, atunci cînd nu exista încă pentru ele nici o înţelegere? Aceleaşi merite le au şi oameni ca istoricul de artă Wilhelm Uhde, industriaşul Ludwig Roselius, care a devenit un sprijin de nădejde pentru cei din şcoala de la Worpswede, şi Hermann Reemtsma, care i-a dat lui Barlach, cu o comandă, o ultimă raţiune de a trăi. Se poate spune, desigur, că această generozitate curajoasă a rodit ulterior; ea rămîne totuşi de admirat. Cu totul altfel ni se înfăţişează însă la început cariera celui mai mare negustor de tablouri al timpului nostru, cea a lui Joseph Duveen, cel înnobilat de regele Angliei. Această poveste este un act de bravură în manipularea

curajoasă a oamenilor și în tutelarea dictatorială a gustului. Duveen a urmărit, cu multă consecvență realizarea de cîștiguri de milioane, și a umplut, totuși, pînă la urmă muzeele Americii cu valori care în fond nu pot fi evaluate, și care umplu de fericire milioane de inimi în sălile luminate ale galeriilor.

Nimic nu ne aparține. Totul ne este împrumutat.
Nicolas Poussin

Micile dughene prăfuite, cu dulapuri pîntecoase și lăzi ferecate, cu sfeșnice avînd multe brațe, cu scaune sculptate, tobe chinezești de bronz și paravane lucioase de mătase, gravuri în cupru îngălbenite de vreme și vitrine pline cu porțelanuri de Meissen, dughene pe ai căror pereți mult prea mici se înghesuie acuarele, pasteluri și picturi în ulei, unde se întîlnesc, pentru scurt timp, damascuri, gobelinuri și vechi grilaje de fier forjat, aceste adăposturi întîmplătoare ale lucrurilor frumoase și efemere posedă, pentru oricine se apropie de ele, vraja unei splendori blestemate. La Paris, Berlin, Roma, la Florența, Dubrovnik, Baden-Baden, la Amsterdam, Lübeck, New York și Milano ele primesc vizita curioșilor și strîngătorilor, a iscoditorilor și colecționarilor, dispuși să sape un timp în căutarea unor comori nedescoperite. În relieful cenușiu al marilor metropole cu băncile, magazinele-mamut, fabricile și cazărmile lor de locuit, aceste dughene sînt incastrări de filoane înguste, sclipitoare de metal prețios, pe care numai ciocanul priceput al unui „căutător de comori" le poate identifica. Alături de ele se află galeriile de pictură ale negoțului de artă, ale căror nume mai cunoscute sînt legate de anumite domenii circumscrise: un francez din secolul al XIX-lea îl găsești mai degrabă la unul, miniaturi vieneze la celălalt, romantici la al treilea. Toți se cunosc între ei, sînt specialiști, observatori atenți și perspicace ai unui domeniu restrîns, controlat de ei, pe care-l răscolesc

căutînd febril, în mare concurență.

Negoțul de artă al vremurilor noastre, în care pătrunde mereu cîte un nou *outsider*, este o breaslă deschisă a unor spirite libere. Cunoaștem povestea unui mic moșier din Pomerania, care a trebuit să-și vîndă într-o bună zi pămîntul. Cu banii obținuți a cumpărat întregul inventar mobil al unui castel, inventar scos la licitație în același timp și care cuprindea picturi, mobilă, covoare, bronzuri, veselă, porțelanuri și vaze. El a transportat cele achiziționate în oraș și a deschis cu ele, în trei camere mici, un magazin de antichități. După cum s-a exprimat ironic amabilul său coleg francez Vollard, el a pornit în noua sa meserie cu cele mai bune premise, adică fără nimic. Cu numai cîțiva ani mai tîrziu el ajunsese să vîndă vechi picturi din templele chinezești și viori lucrate de meșteri italieni, sfeșnice gotice și tablouri pictate de impresioniști. Deveni un intrus nu totdeauna bine văzut la marile licitații berlineze. Flerul său se dirija după legi proprii iar darul său de a combina era uimitor.

Într-o zi apăru la el un muncitor care-i oferi un inel lat de argint cu o inscripție romană. Omul îl găsise în nămol, cu prilejul dragării unui port de pe rîul Oder. Asupra anticarului nostru acest inel acționă ca o momeală strălucitoare. Chiar a doua zi închirie terenul de lîngă rîu pe care draga golea nămolul din bazinul portului, angajă doi oameni de încredere și-i puse să răscolească cu lopata fiecare palmă de pămînt a prețiosului teren de explorat. Oamenii scoaseră un întreg set de inele romane, au urmat apoi monezi împreună cu tiparele lor, vechi obiecte de cositor și formele lor de turnare, în sfîrșit bijuterii baroce de aur și argint, bogat smălțuite. Un mic cabinet de artă care adăpostea întreaga această comoară din rîu era arătat numai unor clienți aleși, în biroul personal al săteanului-anticar. Cu trecerea anilor el deveni furnizor și consilier al muzeelor și colecționarilor, simțul său pentru autentic și nobil se dezvoltase, așa cum unui pom plantat în teren bun îi cresc ramuri numeroase. Calitățile sale erau ale unui colecționar predestinat: dragoste

și respect pentru artă, un ochi critic, un instinct sigur, un al șaptelea simț, o nespusă plăcere de a cumpăra, precum și bucuria de a vinde bine, înainte de orice însă veșnicul neastîmpăr al căutătorului de comori.

Oare nu astfel se prezintă ei în lumea întreagă, cei extrem de activi, care le găsesc obiectelor temporar uitate un loc nou, de onoare, în mijlocul vieții noastre? Poate că nu sînt altceva decît plasatorii artei pribege. Dar fie și cu aceasta ei și-ar cîștiga un merit. Credem a cunoaște breasla lor în care, ca peste tot, pe lîngă reprezentanții onorabili ai comerțului se agită și cei ce nu fac decît să alerge după profit, precum și jucătorii de profesie. Cunoaștem astfel și povestea adevărată a unui industriaș, care și-a vîndut într-o bună zi cele două fabrici, pentru ca apoi, într-o dugheană aflată lîngă Opera din Leipzig, să vîndă tablouri aparținînd artiștilor neerlandezi și italieni, căci numai această preocupare îi dădea o adevărată bucurie în viață. Nu ținea să mai facă avere cu această îndeletnicire, o avea demult. Și știm cîte ceva și despre alți oameni de acest fel, care păstrează în locuințele lor cele mai frumoase piese, ca pe niște obiecte sfinte.

Multora meseria de negustor de artă li se pare suspectă. Negustor de artă — nu este acesta omul care călătorește prin țară cu portmoneul plin și-i smulge țăranului naiv pentru o sumă derizorie mobilele vechi și frumoase, care-l păpăcește cu vorba pe bietul păstor de țară și-l convinge să-i dea o madonă gotică în schimbul unui armoniu ieftin, bun pentru „asociația fetelor"? Nu este el nesățiosul care se strecoară în casa unor doamne virstnice și le răpește ieftin, după o slabă rezistență, moștenirea de familie, portretul strămoșului, bijuteria veche de 200 de ani? La urmașii din Greifswald ai pictorului romantic Caspar David Friedrich se mai afla un tablou care de mult stîrnise interesul negustorilor de artă. Familia nu voia
 să se despartă de această ultimă lucrare a artis-

tului. Într-o dimineață, foarte devreme, puțin după ora șapte, se prezintă la Greifswald doi negustori de artă și oferă pentru acest tablou, în mod surprinzător, un preț care reprezintă dublul ofertei lor de pînă atunci. Ei afirmă că au găsit, în sfîrșit, un colecționar într-adevăr înstărit și pasionat, în mîinile căruia opera va fi bine păstrată. Familia era uimită; după o scurtă consfătuire ea capitulă, în așteptarea prețului nemaiauzit de ridicat. Afacerea fu încheiată după toate regulile. O oră mai tîrziu apărea ziarul de dimineață, cu știrea despre incendiul de la Palatul de cristal din München în care a pierit cea mai mare parte a operei lui Friedrich. Cei doi negustori aflaseră știrea încă în ajun, și au dat dovadă de aceeași rapiditate ca și Rotschild la Waterloo, smulgînd familiei neinformate o lucrare al cărui preț urcase vertiginos peste noapte.

În negoțul de artă cîștigurile rezultă deseori din lipsa de informare a proprietarilor unor opere de artă, alteori dintr-un curent ce ține de modă și pe care-l stîrnesc colecționari abili, după ce avuseseră grijă să-și umple în secret depozitele. Să nu uităm însă nici acele cazuri cînd negustori de artă pricepuți au salvat, numai datorită cunoștințelor sau flerului lor, lucrări de preț care altfel ar fi căzut pradă toporului, șobolanilor, cariilor sau mîinii stîngace a unui meșteșugar de sat.

Negoțul de artă, așa cum îl cunoaștem azi, este o ocupație străveche. Cînd Pompei a fost dezgropat de sub stratul de tuf vulcanic și cenușă, a fost găsit și bustul lui L. Caecilius Iucundus. Acesta fusese bancher și patronul unei „case de licitație" într-un orășel de provincie, care avea tot atîtea comori de artă, cîte va avea mai tîrziu o reședință princiară în timpul Renașterii. Craniul său masiv, cu părul tuns scurt și fără barbă, cu urechile mari, clăpăuge și cu nasul agresiv al unui om de succes, cu zîmbetul șiret de vulpoi bătrîn, ne impune respect. A fost un om care știa ce înseamnă și ce ar putea însemna Pompei, căci și-a dat seama de valoarea unor lucruri la

care oameni din lumea întreagă se mai duc în pelerinaj și după trecerea a două milenii.

Negoțul și licitațiile de opere de artă au prosperat totdeauna în orașe de veche cultură, profitînd de moștenirea unei îndelungate evoluții, precum și de prada adusă din cultura altor popoare.

Curțile princiare și mănăstirile vechi ale occidentului nu făceau negoț cu obiecte de artă, ele schimbau, sub forma unor daruri, lucrurile frumoase create de călugări și meseriași. Albrecht Dürer ducea cu sine în călătoriile întreprinse, ca marfă de vînzare, picturile și gravurile sale, în timp ce soția sa le comercializa pe cele rămase acasă. Lucas Cranach ținea o dugheană, în care vindea clientelei alese și lucrările sale. Maeștrii medievali încredințau lucrările lor negustorilor ambulanți, cărăușilor, precum și bijutierilor care călătoreau prin țară. Pentru ducii bavarezi casa Fugger cumpăra opere de artă din Italia. Abia în Renaștere îl întîlnim pe agentul de artă Giovanni della Palla, care întreprinde călătorii speciale pentru achiziționarea de opere de artă rîvnite de curțile princiare și care-și are la rîndul său agenții săi. Acesta este începutul negoțului de artă modern.

Omul trăiește în păianjenișul părerilor sale preconcepute. Îl auzi, ce-i drept, spunînd că banii sînt bani, nu poți totuși să-i schimbi convingerea că banii cîștigați demult și moșteniți de la strămoși ar fi mai buni decît noua bogăție. Noii îmbogățiți sînt dintotdeauna, n-ai ce-i face, victimele autorilor de comedie, de satire și caricaturi. În culmea puterii lor, ei tînjesc după blazonul și presupusa prestanță a vechilor familii care s-au menținut timp de secole.

Modul în care trebuie să te porți cu noii milionari și miliardari nu este explicat în nici un cod al manierelor elegante. Unui singur om, pare-se, i-a fost dat pînă acum să știe cum să-i trateze și soarta a vrut ca acest om, în totală opoziție cu aceștia, să-și fi cîștigat banii la o Muză — ce-i drept nepomenită printre cele nouă fiice ale lui Zeus —, la zeița artelor frumoase. Acest om a

fost Joseph Duveen, cel mai mare negustor de artă al secolului al XX-lea, „Lord Duveen of Milbank". A murit în 1939. Cu cîţiva ani în urmă şi-a găsit primul biograf. Aşa cum bătrînul bancher Fürstenberg le-a lăsat profesorilor de economie politică o mulţime de anecdote pline de înţelepciune, din care tînărul student află mai multe lucruri despre spiritul economiei decît din multe tomuri voluminoase, tot aşa faimoasele „istorii cu Duveen", ne dezvăluie mai multe secrete despre practica negoţului de artă decît oricare sursă savantă. Un veterinar ştie multe despre cai, de regulă însă nimic despre tainele comerţului cu cai. Cel care doreşte să cunoască secretele negoţului de artă, trebuie să tragă de limbă un autentic negustor de obiecte de artă. Din fericire Duveen n-a fost scump la vorbă.

Probabil că aversiunii faţă de parveniţi se datoreşte faptul că în America, ori de cîte ori este vorba de marile sale muzee, se manifestă tendinţa de a prezenta preistoria acestora mult prea unilateral, ca rezultat al unui simţ pentru cultură în nestăvilită creştere, în loc să se arate cum o parte importantă a fondului muzeal a fost strînsă graţie priceperii unui negustor uns cu toate alifiile, tocmai a acelui Lord Duveen. Este ştirbită oare frumuseţea, prin faptul că a fost achiziţionată şi dăruită mai departe de nişte ageamii? Iar la aceasta a contribuit din plin mîna fericită a lui Duveen, de roadele activităţii sale bucurîndu-se acum mulţi din cei 20 de milioane americani care vizitează anual muzeele din S. U. A. Poate ar trebui să ne revizuim prejudecăţile faţă de Duveen şi noi, cei din Europa, al căror patrimoniu artistic acest negustor de tablouri l-a ciuntit fără scrupule; cine ştie cum ar fi pierit multe din aceste opere în ultimele decenii la noi acasă dacă n-ar fi întreprins marea călătorie în siguranţa „scrinurilor de aur" ale Americii, ca un „Duveen autentic" triplu ambalat şi sigilat.

Să citäm doar cîteva cifre convingătoare: National Gallery din Washington a fost constituită din colecţiile Mellon şi Kress. Un număr de 55

din cele 115 picturi ale colecţiei Mellon (în afară de lucrările americane) provin de la Duveen; 150, şi anume cele mai frumoase, ale colecţiei Kress le-a procurat acelaşi Duveen. America este în prezent, după Anglia, cea mai mare deţinătoare de pictură italiană (în afara Italiei, N. tr.). Trei sferturi din aceste lucrări le-a cumpărat Duveen pentru clienţii săi în mare parte „nevinovaţi". Cum a reuşit s-o facă, este cea mai amuzantă din povestirile despre bogăţia Lumii Noi. Pentru a o gusta din plin, ea ar trebui citită fără nici o părere preconcepută. Din ea se vor putea afla unele reguli esenţiale ce guvernează negoţul de artă.

Istoria familiei lui Duveen se poate povesti tot atît de repede ca cea a majorităţii clienţilor săi miliardari. Duveen a fost, cum ar spune Spengler, fiul nimănui, mai exact nepotul unui necunoscut potcovar de ţară, evreu din Olanda, care bătea la Meppel potcoave pe copitele mîrţoagelor de plug; se căsătorise, însă, cu o femeie în care începuse să vibreze sensibilitatea pentru frumos şi valoarea acestuia. Ea colecţiona porţelan de Delft. În anul 1866 ambală o selecţie de porţelanuri şi-l trimise cu ea pe Joseph Joel, în vîrstă de 23 de ani, în Anglia. Acolo, aflase ea, lumea se interesează de vazele şi farfuriile de Delft. Fiul ei nu găsea nimic deosebit la această marfă, aşa că lăsă obiectele de porţelan în ladă şi se făcu negustor de untură la Hull. Pînă ce făcu cunoştinţă cu o fată, Rosetta Barnett, fiica unui cămătar, care-i redeşteptă interesul pentru porţelanul de Delft. Cînd Joseph Joel îi ceru tatălui mîna fiicei, tatăl îşi dădu acordul numai cu condiţia ca stocul de porţelan de Delft al mamei să fie adus în căsnicie din depozitul de la Meppel şi să fie vîndut într-o prăvălie nouă. Joseph Joel lăsă baltă untura, se însură cu Rosetta şi făcu precum i se poruncise. Rezultatul a fost un comerţ în permanentă creştere cu porţelan de Delft, precum şi... naşterea a patru fiice şi opt fii. Cel mai vîrstnic dintre ei,
311 un alt Joseph, avea să devină Lord Duveen.

Familia putea să se considere norocoasă cu această bunică teribil de activă, care adunase suficient porțelan alb-albastru pentru a-l trimite cu această marfă pe al doilea fiu în America. Unchiul Henry, un om blînd, bondoc, cu o mustață pleoștită de morsă, sosi la Boston în anul 1876, după ce învățase în prealabil cîte ceva despre comerțul cu porțelan de Delft la fratele său din Hull. În cîțiva ani devine negustorul de artă al bancherului J. P. Morgan, al lui Benjamin Altmann, regele marilor magazine, al regelui căilor ferate din California, H. Collis P. Huntington, al regelui rețelei de prăvălii P. A. B. Widener. Trebuie să fi fost un tip fermecător, căci clienții săi — care erau destul de dificili — îi ziceau „unchiul Henry."

Joseph Duveen deveni succesorul acestui unchi nemaipomenit. Prea multă cultură nu adusese cu el, deși tatăl său se mutase între timp de la Hull la Londra, pe strada Oxford, și-i număra printre clienții săi pe prințul de Wales, mai tîrziu regele Edward al VII-lea, și pe cei mai apropiați prieteni ai acestuia, Lord Esher și financiarul Sir Ernest Cassel. Această clientelă de vază era exact ceea ce îi trebuia fiului ca fundal al afacerilor sale în America. Tatăl său a fost înnobilat, pentru că furnizase în 1901 întregul decor al încoronării regelui. Fratelui său, bunului unchi Henry, i-a găsit de asemenea clienți nobili; acesta făcea schimb și comerț de mărci poștale cu regele Angliei și cu țarul Nicolae al II-lea. Familia Duveen ajunse curînd să frecventeze palatul Buckingham. Regina Mary vizita rareori o expoziție de artă neîntovărășită de Joseph Duveen.

Astfel Joseph Joel sosi în America în aprilie 1886, la vîrsta de 17 ani. Pînă să se dezmeticească dragul unchi Henry, magazinul se și mutase din Maden Lane, o stradă destul de liniștită, pe Fifth Avenue, în imediata vecinătate a hotelului Waldorf-Astoria. „Băiatul este un geniu, dar mă înnebunește", suspina unchiul Henry, luat prin surprindere. Cu acest genial nepot Duveen începu de fapt adevăratul negoț cu arta, căci el a

fost acela care s-a interesat pentru prima oară de picturi și sculpturi. La început nu se pricepea deloc; plecă însă la omul care avea pe atunci renumele de a ști cel mai mult despre toate acestea, și anume la Wilhelm Bode, la Berlin. De la Bode a învățat Duveen noțiunile elementare. Apoi porni nestăvilit la prima mare achiziție, cu un curaj nebun și, cum va face mereu, dispus să plătească cele mai mari prețuri. În anul 1906 a achiziționat la Berlin, plătind 10 milioane mărci, vestita colecție Oskar Hainauer, al cărui catalog fusese elaborat de Bode. Numele său a devenit cunoscut dintr-o dată în lumea întreagă. Cu un credit bancar de 5 milioane dolari a cumpărat apoi la Paris colecția Rodolphe Kann și la cîteva luni după moartea tatălui o a treia colecție, cu 3 milioane dolari. Tatălui său consternat a încercat să-i explice, după primele două achiziții, în ce constă șansa achiziționării *en bloc* a unei colecții: ulterior nimeni nu va mai putea stabili exact valoarea unei piese luată individual, prețul fiecărei lucrări putînd fi astfel urcat după bunul plac.

N-a mai existat vreodată un negustor de tablouri care să-și trateze clientela cu un aer atît de suveran. S-a spus că toate succesele sale s-ar datora descoperirii adevărului simplu la care a ajuns într-o bună zi: că în Europa există mult prea multe lucrări de artă veche valoroase, iar în America mult prea mulți oameni cu bani. Trebuie organizată întîlnirea lor, iată toată înțelepciunea.

Chiar atît de simple nu erau însă lucrurile. La New York existau de multă vreme importante firme de mare prestigiu, care se ocupau cu negoțul de artă. Duveen le-a depășit pe toate, pentru că s-a priceput să pătrundă psihologia noului îmbogățit. Nu era vorba numai de faptul că parveniții nu-i impuneau respect, mai mult decît atît, el le-a descoperit slăbiciunile și le-a exploatat fără milă. Dacă mai demult în curțile europene a fost tolerată „libertatea" bufonului pentru a alunga plictisul prinților, apoi cu Joseph Duveen a apărut pentru prima oară în epoca regilor monopolurilor

americane un om care-şi exprima pe faţă lipsa de consideraţie pentru bogăţia lor. El ştia să-i facă să înţeleagă că fără ajutorul său cu toţii ar rămîne nişte bieţi regi Midas, şi că numai dîndu-i ascultare lui vor putea deveni adevăraţi mecena. Dobîndiseră tot ce-şi doriseră, două lucruri le rămîneau însă refuzate: o coroană în blazon sau un titlu de noblеţe conferit de către un suveran şi suprema dorinţă — nemurirea! Puteau fi siguri că în viitoarele cărţi de istorie vor fi trecuţi cu desăvîrşire sub tăcere. Dar atunci ce sens a avut toată agitaţia lor de o viaţă? Duveen a descoperit mizeria, sărăcia spirituală a parveniţilor, golul cumplit din inimile celor ce stau pe scaune aurite. Şi a fost, după cum am mai spus, destul de nemilos ca să zgîlţîie aceste scaune aurite. Le-a zgîlţîit atît de tare încît milionarii şi miliardarii s-au ridicat greoi de pe ele şi au pornit în pelerinaj la Duveen ca să achiziţioneze ceea ce nici nu visaseră vreodată: frumuseţe la cele mai înalte preţuri.

Un specialist modern al psihologiei abisale ar explica lucrurile în felul următor: un psihiatru care dispune de medicamentul numit „nemurire" s-a priceput să vindece complexul de inferioritate al unor potentaţi. Aceşti domni ridicaseră deja în Statele Unite imitaţii ale unor castele englezeşti, palate veneţiene, conace bavareze — toate acestea nu erau însă decît amuzamente, plăceri pur decorative. Duveen era omul care le aducea în casă, la preţuri accesibile numai lor, nemurirea Europei. Ca de atîtea ori în istorie, un evreu de mare inteligenţă a jucat şi aici rolul de mijlocitor între două civilizaţii. De admirat este nu faptul că realiza sume considerabile în schimbul acestor servicii — pentru Duveen latura bănească a comerţului său reprezenta o povară, cu care-l torturau contabilii săi —, de admirat este că a reuşit să străpungă masivele ziduri ale marelui capital şi să le impună prozaicilor saci cu bani respectul pentru nume ca Leonardo, Tiţian, Tintoretto, Donatello, că i-a dominat chiar cu aceste nume.

A trezi respectul unor oameni pe care nimic nu-i mai impresiona — aceasta era prima sarcină pe care și-a propus-o Duveen. S-a prezentat în America drept aristocrat englez. În magazinul său nu era tolerat *slang*-ul; el însuși vorbea engleza de Oxford, și se îmbrăca în jachetă engleză cu pantalonii reiați. În 1919 a fost înnobilat, în 1927 făcut baronet, iar în 1933 lord. Dacă în timpul vreunei călătorii spre Europa întîlnea un tovarăș de călătorie pe chipul căruia se putea citi dorința de a intra în contact cu aristocrația Angliei, Duveen era omul potrivit să-l introducă în cîteva castele și reședințe aristocratice, ba chiar și la Palatul Buckingham și să-i obțină invitații la care americanul n-ar fi îndrăznit nici să viseze. Domnul uimit din America primea în felul acesta prima lecție gratuită despre viața lumii „nobile și demne". În Anglia se mai întîmpla ca unele gazde să fie chiar dispuse să cedeze cutare sau cutare tablou din colecția lor; Duveen rezolva în acest caz totul în cea mai deplină discreție și la prețuri foarte „nobile".

Am mai amintit cum l-a constrîns pe unchiul său Henry să mute magazinul în imediata vecinătate a hotelului Waldorf-Astoria. Cînd însă Joseph Duveen preluă complet afacerea, își zise că milionarilor trebuie să te impui și altfel. I-a venit ideea fantastică de a implanta chiar în inima City-ului o nouă galerie de artă, o clădire la care nu s-ar fi gîndit nimeni vreodată: o copie a Ministerului Marinei de pe Place de la Concorde de la Paris, construit de renumitul arhitect al lui Ludovic al XV-lea, Jacques-Ange Gabriel. Comanda de a construi după acest model o clădire de 5 etaje cu 30 încăperi la întretăierea lui Fifth Avenue cu Fifty-sixth Street a dat-o unui arhitect american și unuia francez. De dragul autenticității, piatra a fost extrasă din carierele de la St. Quentin și Chassignelles și adusă peste ocean. Casa a costat pînă la urmă un milion de dolari. Duveen știa, însă, ce înseamnă să expui tablouri prețioase în încăperi alese. Clienților săi
315 trebuia să li se deschidă poarta pentru „eleganța

de tip Duveen". Ceea ce s-a şi petrecut foarte curînd. După care a fost absolut firesc ca Duveen să le găsească arhitecţii şi decoratorii care aveau să le construiască şi mobileze casele noi. Duveen discută, cu toată discreţia, cu aceşti acoliţi ai săi, pentru a putea stabili necesarul de tablouri preconizate pentru noua casă. În primul rînd arhitecţii şi decoratorii trebuiau să lase suficient spaţiu pentru tablourile care urmau să fie cumpărate de la Duveen. Renumitul Muzeu Frick din New York, iniţial casa de locuit a colecţionarului, reflectă prin splendidele sale săli Fragonard-Boucher aceste discuţii prealabile. Ele fuseseră construite ca „vitrine" pentru tablourile lui Duveen. Negustorul de artă a hotărît stilul casei pînă în cele mai mici amănunte. El îşi putea permite să critice într-o zi argintăria de masă şi să spună cu un aer de dispreţ că pentru un om cu gusturi alese nici nu poate fi vorba decît de tacîmuri de argint lucrate de Paul Lawrence, cel mai renumit argintar englez din secolul al XVIII-lea. Firește, Frick nu-şi mai dorea din acel moment nimic mai mult decît să posede asemenea argintărie. Şi era tot atît de firesc ca Duveen să spună că aşa ceva se găseşte foarte rar şi să apară totuşi peste cîţiva ani cu setul dorit.

Din punct de vedere social un snob, însă altfel extrem de sociabil şi săritor, un mare *causeur*, un „pirat" fermecător, după cum îl numeau unii, Duveen organiza la Londra, la hotelul Claridge, la Paris, la hotelul Ritz reuniuni cu doamne care-i cereau sfatul şi pentru care, datorită lui, cumpărarea unui tablou devenea un eveniment de mare elevaţie, căci cu ajutorul său un cec se putea transforma în frumuseţe înrămată, veşnic demnă de adoraţie. Făcea totul pentru clienţii săi. Le procura nu numai tablouri, fotolii, porţelanuri, vaze chinezeşti, dar şi bilete de teatru, locuri pe vapoare complet ocupate şi, dacă era de aşteptat o zestre artistică importantă sau o punere în scenă luxoasă, chiar şi nora sau ginerele. Evolua irezistibil ca dresor al vanităţilor, ca maestru de ceremonii al celor mai costisitoare pasiuni,

ca om ce înfrumusețea plictisul, ca inegalabil decorator al avuției încă nude. Dar cum cumpăra și vindea Duveen? Din biografia sa s-ar putea extrage un manual al negustorului de tablouri. Nici una din regulile esențiale nu i-a scăpat.

Într-o zi apăru la Duveen un negustor de obiecte de artă care reușise să-i vîndă unui nou îmbogățit, proprietar a numeroase bufete expres din Chicago, un număr frumos de tablouri și ajunsese la părerea că acest Cresus s-a copt pentru achiziții mai mari. Duveen se arătă de acord să-l primească într-o zi împreună cu domnul John R. Thompson. Domnii sosiră. Duveen îi lăsă să aștepte o oră încheiată. Thompson, nerăbdător și mînios, pufăia și ajunse să muște din țigara lui de foi. În cele din urmă apăru Duveen, vioi și bine dispus, și începu să discute pe larg cu Thompson despre sistemul bufetelor-expres, îl întrebă de dever, de instalațiile frigorifice și de o mie de alte lucruri, ca și cum ar fi fost de meserie. Thompson deveni tot mai nerăbdător. La urma urmei nu venise la New York să discute despre restaurante, el voia să cumpere tablouri. „Ah tablouri", făcu Duveen mirat, „atunci hai să urcăm". Îl conduse pe Thompson la etaj, trecînd repede printr-o încăpere discret luminată în care stăteau pe șevalete șase tablouri de vechi maeștri. Thomspon se opri, privi în jurul său, și strigă după Duveen: „Stop, și aici sînt tablouri!" Duveen, pe jumătate surprins, pe jumătate cu regret, zise doar atît: „Domnule Thompson, în această încăpere nu se află nimic care v-ar putea interesa. În afară de aceasta, tablourile de aici le-am rezervat unui client." Thomson se simți desconsiderat și insistă că tocmai aceste tablouri îl interesează. El caută tablouri cu adevărat frumoase, căci are o colecție pe cinste. Duveen insistă să meargă mai departe. El vrea să arate vizitatorului său tablouri care s-ar potrivi de minune în colecția sa, i-ar mări chiar valoarea. Domnul, ca om foarte ocupat, ar face bine să nu-și piardă vremea cu aceste șase tablouri. „De ce nu?" insistă Thomp-

son cu încăpățînare. Atunci Duveen lăsă orice tact deoparte. Îi explică parvenitului exasperat că după părerea sa acesta nu dispune nici de înțelegerea, nici de banii necesari pentru aceste tablouri. Thompson, foarte iritat: „Cît costă aceste șase pînze?" Duveen: „Regret, un milion de dolari!" Thompson, ca să se răzbune pentru afront, zise: „Le iau!"

Acesta este un prim exemplu al metodelor sale de a vinde. De la început îl făcea pe fiecare client, chiar și pe cel mai puternic, să simtă că este o cinste să fie înzestrat cu piese din nemaivăzutele comori ale galeriei sale. Își vindea marfa ca și cum ar fi acordat o favoare. Să țină minte fiecare că numai la el — la Sir, și mai tîrziu la Lord Duveen — se puteau obține cele mai importante piese. Nimeni să nu caute o pictură europeană oarecare, ci un „Duveen autentic", fiecare să năzuiască să-și cumpere picturile din mîna sa atît de pretențioasă. Doamna Hearst povestea cu plăcere cu cîtă măiestrie se pricepea Duveen, în momentul în care descoperea la cineva interesul pentru o anumită operă de artă, să pronunțe, cu o privire compătimitoare, o formulă de refuz. Din păcate tocmai acest tablou îl promisese soției sale, îi pare rău, dar un client mai „gras" și-a exprimat opțiunea pentru acest bust, regretă, dar nu poate vinde acest gobelin, destinat să completeze o colecție aleasă. Duveen avea totdeauna în rezervă cîte un client, „foarte interesat" în obținerea lucrării disputate.

Un al doilea principiu al comerțului său era acela de a lega complet clienții importanți de galeria sa. Ei trebuiau să cumpere numai de la Duveen.

În 1906, la un dineu în casa Frick, Duveen auzi cum gazda face aluzii discrete cu privire la achiziționarea unui important tablou. Nu reuși însă să afle despre ce anume este vorba și există pericolul ca Frick să-și procure lucrarea prin intermediul altui negustor. Așa ceva nu trebuia să se întîmple în nici un caz. Duveen își puse în mișcare aparatul de agenți din Europa, spre a

afla cine anume avea intenţia să vîndă un tablou important. Peste numai cîteva zile află că Sir Audley Dallas Neeld avea de gînd să vîndă galeriei Knoedler, din New York, tabloul lui Gainsborough, *Mall in St. James' Park*. Duveen îi dădu agentului său din Londra indicaţia să plece cu primul tren la Wiltshire. Cumpără tabloul, fără să ezite, cu 300. 000 dolari. Cînd fu iar oaspetele casei Frick, bătrînul domn oftă şi recunoscu că tabloul dorit, tocmai acel Gainsborough, i-a fost suflat de sub nas. „Cum adică", făcu Duveen pe miratul, „*eu* am cumpărat tabloul. Cînd căutaţi un tablou anume, trebuie să vă adresaţi mie, eu reuşesc să obţin orice. Îl veţi avea pe Gainsborough, iar eu nu voi cîştiga nici o para la această afacere. Vi-l dau la preţul de cumpărare." Frick străluci de bucurie şi cumpără tabloul. Deşi Duveen chiar nu cîştigă nimic de data aceasta, iar Frick ar fi obţinut cu siguranţă pictura mai ieftin dacă nu intervenea Duveen, nu asta îl interesa pe negustor. El voia pur şi simplu să-l alunge din casa Frick pe Knoedler, precum şi pe oricare alt concurent. După ce predase tabloul, Duveen zise rîzînd: „Aşa, domnule Frick, acum puteţi să i-l trimiteţi lui Knoedler la înrămat."

Cînd un multimilionar ajungea ca în materie de artă să nu mai întreprindă nimic fără el, urma pasul următor, adică acela de a-l convinge de caracterul indiscutabil al preţurilor sale. Cu Duveen nu te puteai tocmi.

În 1934 Duveen îi oferă tînărului John D. Rockefeller trei busturi din colecţia Dreyfus, un Verrocchio, un Donatello şi un Desiderio da Settignano. Cere pentru ele un milion şi jumătate dolari, un preţ care lui Rockefeller i se pare prea ridicat. Duveen spune că pentru această sumă busturile sînt ca şi oferite în dar. Rockefeller ezită să se hotărască. Atunci Duveen îi scrie să păstreze liniştit cele trei busturi la el în casă, timp de un an întreg. Îi acordă opţiune pentru aceste sculpturi pe tot acest timp. Duveen socoate că Rockefeller se va ataşa între timp de busturi. Şi calculul
 său este corect. Totuşi milionarul nu vrea să

plătească întregul preț. Oferă un milion pentru cele trei busturi, precum și cîteva gobelinuri, pe care le cumpărase cu un sfert de milion. Pe atunci Statele Unite se aflau într-o depresiune economică și Rockefeller conta pe nevoia de bani peșin a lui Duveen. S-a înșelat însă radical. Duven se înfurie. Puse mîna pe toc și-i răspunse: are el însuși gobelinuri și altele nu-i mai sînt necesare. Deși unii oameni de compătimit întîmpină, din cauza depresiunii, dificultăți, el are nu numai gobelinuri, el are și un milion de dolari bani peșin dacă cineva, eventual dl. Rockefeller, s-ar afla pentru moment într-o situație delicată. Aceasta era o provocare obraznică. Duveen a riscat-o și le-a prezis colaboratorilor săi că pînă la urmă Rockefeller va cumpăra busturile. Părea să se fi înșelat. Pe la Crăciun, cu opt zile înaintea termenului fixat, Rockefeller îi comunică că renunță la opțiune și busturile pot fi luate. Cum procedă Duveen? Făcu iarăși pe generosul: „Nu face nimic. Păstrați-le numai la dv. în casă. Acolo se află în aceeași siguranță ca și la mine". Acest răspuns aduse cotitura. În ultima zi a anului, cu puțin înainte de miezul nopții, Rockefeller îi comunică lui Duveen că achiziționează busturile pentru un milion și jumătate.

Pentru a menține prețurile la nivel ridicat, Duveen trebuia să vegheze ca operele vîndute de el să nu ajungă din nou pe piață la un preț mai scăzut sau în alte mîini. El răscumpăra mereu tablourile sale sau îi determina pe clienții săi permanenți să le cumpere. Cînd în 1927 muri Elbert H. Gary, Duveen oferi pentru operele de artă lăsate moștenire un milion și jumătate de dolari, ca nu cumva la o eventuală licitație să se ajungă la scăderea prețurilor. Oferta sa n-a fost însă acceptată. Atunci se prezentă el însuși la licitație și oferi pentru un singur tablou, *Căruța de toamnă* a lui Gainsborough, 360.000 dolari deși el însuși îl vînduse lui Gary cu numai 165.000 dolari. Unii clienți convinși de el făcură de asemenea oferte mari, și licitația dobîndi un venit total de două milioane și jumătate, mult mai

mult decît cheltuise Gary pentru colecţia sa. Întîmplarea a fost larg comentată. De acum încolo toţi clienţii lui Duveen puteau fi convinşi că atîta timp cît va trăi Duveen nimeni nu va putea zdruncina sistemul de preţuri ridicate al mărfii sale artistice. Aşa s-a şi întîmplat cît a existat Duveen.

Dacă cineva discuta cu Duveen despre preţurile sale ridicate, primea nişte argumente de o logică întortocheată, chiar paradoxală, cărora nu le putea aduce contraargumente.

„Vedeţi, numai pentru că plătesc eu însumi preţurile cele mai mari, numai de aceea obţin şi piesele cele mai valoroase".

Sau: „Se pot obţine tablouri cîte vrei pentru 50.000 dolari bucata. Să ajungi însă la tablouri care costă un sfert de milion bucata, asta presupune efort."

Sau: „Bani puteţi să mai cîştigaţi, dacă însă vă scapă acest tablou, altul de aceeaşi valoare nu veţi mai găsi, căci acesta este unic".

Sau: „Vă daţi seama, oare, că singurul lucru pe care-l puteţi cumpăra cu 100. 000 dolari, fără a vă lua totodată obligaţia de a mai cheltui alţi bani pentru întreţinerea lui, este un tablou? Din momentul în care l-aţi cumpărat, vă mai costă doar cîteva sute de dolari ca să-l daţi la curăţat odată la 50 de ani."

Acesta era limbajul pe care-l înţelegea orice bussinessman şi care era de natură să împace atît raţionamentul cît şi spiritul mercantil. Duveen îşi manipula însă preţurile în plin regim arbitrar.

Era un principiu de nezdruncinat al lui Duveen de a fixa preţuri de vînzare mari pentru lucrări pe care le deţinea în număr mare. La începutul secolului avea 15 busturi lucrate de sculptorul Houdon, devenit renumit datorită bustului lui Voltaire. Duveen reuşise să le cumpere cu 25.000 dolari bucata. Nu era pentru el o afacere importantă. Să vedem ce a făcut Duveen în această situaţie? La o licitaţie a oferit dintr-o dată pentru un Houdon 75.000 dolari. Piaţa mondială a

artei s-a adaptat imediat acestui „curs Duveen"; curînd nu mai puteai găsi nici un bust Houdon sub 150.000 dolari. Duveen mai reținu un timp busturile, spre a le plasa apoi treptat la prețuri de vîrf. A provocat o cotă maximă la lucrările lui Houdon. În 1912 Duveen cumpărase la Paris un bust de Houdon reprezentînd-o pe Sabine, fiica sculptorului, și l-a vîndut cu 110.000 dolari colecționarului Gary. Cînd moștenirea acestuia fu scoasă la licitație, Duveen își dispută acest bust cu Galeriile Knoedler. Licită cu încăpățînare, mărind într-atîta oferta, încît concurentul obținu pînă la urmă adjudecarea la 145.000 dolari.

Cunoscutei fabricante de articole cosmetice Elisabeth Arden i s-a făcut cîndva reprosul că și-ar fi dopat caii de curse cu efedrină. Duveen a „dopat" busturile lui Houdon, ca și tablourile lui Rembrandt, ca să pulverizeze fără drept de apel nivelul cel mai înalt al prețurilor.

Duveen, care și-a făcut averea ca furnizor al capitaliștilor monopoliști, a devenit și el un monopolist al lucrărilor de artă. Și-a însușit repede de la clienții săi regula fundamentală: trebuie să pui stăpînire în întregime pe o anumită marfă și pe o anumită piață ca să poți dicta prețurile. Duveen își circumscria singur piața. În afara unor tablouri de Frans Hals și Rembrandt și de cîteva pînze semnate de artiști englezi, vindea în general numai opere italiene, și anume pe cei din apogeul Renașterii. De ce? Foarte simplu: pentru că acestea corespundeau gustului clienților săi. A spus-o singur: aceștia cereau să vadă frumusețea corporală. Este însă adevărat că numai experiența l-a învățat acest lucru. Cumpărase o operă a lui Reynolds, *Mama cu copilul*, care-i plăcuse foarte mult; nu reușea însă deloc s-o vîndă, fiind pînă la urmă nevoit s-o prezinte la o aucțiune, ceea ce contravenea gustului său. La fel i s-a întîmplat și cu o Madonă de Rubens. Pictura reprezenta o mamă alăptînd. Pentru ochii domnilor înavuțiți acest lucru era prea profan, a trebuit să ducă tabloul la depozit. În cele

din urmă își dădu seama că clientela sa nu admitea nici măcar tîlhari urîți. Cumpărase un Velázquez, care reprezenta cu înaltă măiestrie un pirat. Nici pentru acesta nu găsi cumpărător, fiind nevoit să-l închidă în subsol. Biograful său, S.N. Behrman, relatează o anecdotă suculentă despre această perioadă de ucenicie:

Într-o zi Duveen se întîlni pe Fifth Avenue cu artistul american Maurice Sterne. „Am două tablouri de Tintoretto", îi spuse Duveen. „Mi-ar face plăcere dacă v-ați uita la ele înainte de a le muta în pivniță". Sterne îl urmă la Ministerul Marinei (Galeria lui Duveen), ca să privească la repezeală picturile; cele două portrete de bărbați pictate de Tintoretto i-au tăiat respirația. „De ce îi duceți în subsol?" întrebă el. „Îi veți putea vinde cu siguranță!" Duveen zise: „E un ghinion că sînt bărbați. Dacă ar fi femei — mai precis femei frumoase — le-aș putea vinde ușor, nu o dată ci chiar de trei ori." Îi arătă apoi lui Sterne două foarte frumoase picturi din școala lui Giotto, atribuite însă unor maeștri nu prea importanți. „Nevandabile", zise scurt. „În America cumpărătorii vor marfă cu cel puțin «trei stele». Dacă aș avea Capela Sixtină, aș putea găsi clienți pentru a o vinde de șase ori într-o singură zi."

Duveen nu s-a cramponat nici pe departe de vreun curent artistic, spre deosebire de merituoșii negustori de tablouri parizieni de tipul lui Vollard sau Durand-Ruel, care au deschis drumul tinerilor artiști francezi din secolul nostru. Duveen a renunțat la orice ambiție de a le pretinde noilor bogătași americani lucruri a căror importanță începi s-o înțelegi abia după ce pătrunzi cultura unei epoci. În fond acești domni erau preocupați de o cît mai luxoasă decorare interioară a caselor lor și de o fațadă strălucitoare pentru numele și averea lor. Iar acestui scop i se potrivea, în cel mai înalt grad, tocmai fastul Renașterii mature. În felul acesta a devenit Duveen monopolist
 al operelor acestei epoci. Asemenea tuturor ne-

gustorilor moderni de tablouri, şi el se specializase în preţuri foarte ridicate.

Trebuie înţeles şi mecanismul care dirija politica de preţuri practicată de Lord Duveen. Un amator de artă care îi era prieten i-a povestit într-o zi că auzise despre o operă excepţională, care poate fi achiziţionată la Londra foarte convenabil. Cînd a auzit că lucrarea costă numai 300 lire sterline, Duveen a făcut un gest reprobator: „Nu-mi pot permite să cumpăr un tablou care costă numai 300 lire sterline".

Altădată, se afla în vizită la un client care avea pe perete un frumos Monet. Duveen se extazie pentru tablou şi-l lăudă peste măsură. Proprietarul se simţi flatat şi-l întrebă cît ar fi dispus să plătească pentru pictură. Lucrarea nu mai fu văzută niciodată; dispăru în subsolul lui Duveen. Acesta îi dădu unui prieten apropiat următoarea explicaţie: „N-am vrut ca acest tip să se obişnuiască să cumpere pictură modernă. Există prea multă marfă din această categorie". Biograful lui Duveen relatează că acesta n-a vîndut niciodată tablouri realizate după anul 1800, considerînd că pictorii secolului al XIX-lea au produs prea mult, iar oferta prea mare ar fi zdruncinat din temelii supremul principiu comercial al lui Duveen: raritaţi la cele mai ridicate preţuri. S-ar putea afirma, aşadar, că Duveen a instituit un monopol asupra gustului? Chiar aşa s-a întîmplat, era brutal, insensibil, arogant pînă la extrem, lipsit de scrupule faţă de orice concurent, ca şi faţă de orice *outsider*. Este renumit procesul său cu văduva Hahn, datorită căreia a devenit cunoscută în întreaga Americă *La Belle ferronnière* a lui Boltraffio. Doamna Hahn, care trăia în Kansas, a oferit spre vînzare tabloul în 1920, stîrnind pe dată oferte din cele mai mari. Un ziarist l-a chemat pe Duveen la telefon şi l-a întrebat ce părere are despre operă. Duveen i-a răspuns, fără să fi văzut lucrarea: „Este o copie. Există sute ca ea. Originalul se află la Luvru."

Opinia lui Duveen avea încă de pe atunci o asemenea greutate, încît din momentul acela

tabloul a devenit nevandabil. Văduva Hahn l-a dat în judecată; a trebuit însă să aștepte nouă luni pînă să se ajungă la proces. Acesta a avut loc la New York și a durat 28 de zile. Presa a umplut sala, ceea ce îi convenea lui Duveen. El s-a prezentat cu un corp de experți cum nu s-a mai văzut. Procesul a devenit o arenă în care se confruntau așa-zișii specialiști în artă. Atît Duveen cît și Bernard Berenson, principalul său martor, au ieșit compromiși de pe urma procesului. Judecătorul a putut dovedi că Berenson scrisese într-o carte că ar fi regretabil dacă cineva ar considera autentic tabloul din Luvru. A mai apărut și o scrisoare a lui Duveen, pe care o adresase agentului său de la Londra în august 1920, în care se dezicea și el de autenticitatea tabloului de la Luvru. Duveen a fost condamnat și a scăpat de a doua instanță numai pentru că i-a plătit doamnei Hahn 60.000 dolari. Biograful său spune: Ceea ce l-a costat această afacere în timp și în bani nu poate fi estimat. Suma a fost desigur imensă iar procesul n-a făcut nici măcar să-i crească renumele. I-a închis însă orice posibilitate văduvei Hahn de a vinde tabloul. Întrucît în momentul cînd și-a pronunțat primul verdict Duveen nu văzuse tabloul, el nu era în măsură să-i dea o apreciere corectă. Un lucru însă știa: că nu-l poseda. Și pentru că nu-l avea, nu putea să-l vîndă. În momentul în care însă Hahn i-a devenit rivală în afaceri, ea și-a semnat singură verdictul de condamnare.

În timpul disputei judiciare, adepții lui Duveen nu puteau înțelege de ce contestase acesta autenticitatea unei lucrări cu care n-avusese nimic de-a face și de ce se angajase într-un diferend atît de costisitor. Însă ușurința cu care se pronunța despre „boarfele" altora nu era lipsită de semnificație. Duveen se considera *Pontifex maximus* al lumii artei; n-avea nimic împotrivă dacă uneori unul din asociații săi îl numea „Iosefus Rex". Procesele, chiar dacă le pierdea, contribuiau la consolidarea poziției sale, nu numai ca monopolist al pieții artei, ci și al gustului artistic.

La urma urmei Duveen, cel mai mare om de afaceri în ale artei, adevărat vrăjitor al epocii sale, îi aducea în casă clientului fericit nu numai valori măsurabile. De acest lucru ei trebuiau să devină conştienţi. Trebuiau să aibă sentimentul unic că datorită *lui* au fost ridicaţi deodată la un nou nivel social şi istoric. Duveen s-a folosit în acest scop de un mijloc, ce-i drept bine cunoscut, dar niciodată utilizat cu un asemenea rafinament.

„Dacă milionarii epocii Duveen nu puteau deveni lorzi, ei erau totuşi în stare să cumpere portrete de familie şi alte opere de artă care aparţinuseră timp de secole unor *lords and ladies*; iar aceasta le dădea iluzia identificării cu nobilimea engleză sau cu marii suverani sau prinţi ai comerţului din timpul Renaşterii. În antecedentele multor piese achiziţionate de Duveen apăreau nume de regi şi de curtezane ale acestora: Carol I al Angliei, Francisc I al Franţei, cîte unul din Ludovici, Madame Dubarry, Madame de Pompadour.

Spre a consolida credinţa clienţilor săi că sînt strîns legaţi de marile nume ale trecutului, spre a-i ancora trainic, împreună cu comorile lor, în cîmpul gloriei istorice, Duveen le aducea pentru propria lor preamărire catalogul, iar, la un nivel mai scăzut, broşura. O tehnică mai abilă de flatare a vanităţii umane decît aceste publicaţii ale lui Duveen, cu greu s-ar fi putut inventa. Pentru fiecare tablou pe care-l vindea Duveen, bibliotecarul său suprasolicitat, defunctul Georg H. Mc Call, redacta o broşură gratuită în care se povestea istoria respectivei picturi cu foştii săi proprietari, se înşirau locurile în care a fost expusă, se arăta legătura sa cu întreaga operă a maestrului etc. Mc. Call, un distins învăţat, scotea broşuri frumoase. Colecţionarul H.C. Huntington care nu era un cititor pasionat, se mulţumea să le frunzărească; în schimb Jules Bache le învăţa pe ale sale pe de rost. Dacă un client primise suficiente broşuri, devenea apt pentru o „distincţie" şi mai înaltă — pentru „catalogul Duveen", care

se ocupa de întreaga colecţie a clientului şi pe care acesta trebuia de regulă să-l plătească el însuşi. Unele din aceste cataloage erau redactate de Mc. Call, pentru altele Duveen îi solicita pe cei mai renumiţi critici de artă din lume. Aceştia aveau uneori nevoie de cîteva luni pentru elaborarea unui catalog. Hîrtia era de obicei comandată din Franţa şi purta ca filigran numele colecţionarului. Pe o pagină erau relatate antecedentele picturii: numele posesorilor vestiţi slujeau drept imagine ornamentală tipărită peste filigran. Pe pagina opusă se afla o reproducere a tabloului. Cataloagele în sine erau opere de artă valoroase. Ele puteau să coste pînă la 50.000 sau 60.000 dolari şi erau foarte voluminoase.

Cu prilejul unui Crăciun, Duveen a editat pentru unul din cei mai zeloşi colecţionari ai săi, Kress, un volum intitulat „Colecţia de picturi, sculpturi, etc. a lui Samuel H. Kress"; tomul avea o asemenea greutate că abia putea fi ridicat. Cu toate acestea titlul său reprezenta o uşoară exagerare, căci cartea conţinea exclusiv istoricul şi reproducerile lucrărilor pe care Duveen i le vînduse lui Kress şi trecea complet sub tăcere marile valori artistice pe care acesta le cumpărase în altă parte. Întrucît acestea proveneau de la alţi negustori, pentru Duveen ele pur şi simplu nu existau... Cu acest prilej Duveen a editat pentru Kress trei mari şi cuprinzătoare volume dedicate medaliilor şi bronzurilor colecţiei Dreyfus. Lucrarea a fost elaborată de oameni de specialitate şi tipărită cu mult gust la Oxford University Press, totul pe cheltuiala lui Duveen. Erau volume într-adevăr impozante. Cînd Duveen i le arătă lui Kress, acesta simţi că lucruri despre care se puteau publica volume atît de mari şi frumoase meritau negreşit să intre în posesia lui. El cumpără întreaga colecţie de medalii şi bronzuri. Le cumpără dar timp de ani de zile nu ceru să-i fie trimise acasă. Un cunoscut al lui Kress fu întrebat de ce acesta nu dispune să i se aducă medaliile. „Ei da, sună răspunsul, sînt teribil de grele."

La începutul anilor '20 ai secolului nostru în regiunea Essen fu instalat un nou consilier de district; numele său era dr. Schöne, fiind fiul directorului Muzeelor regale de la Berlin. Cu prilejul vizitei sale de prezentare făcută primarului din Überruhr, domnul von Auer, dr. Schöne remarcă printre alte tablouri o Răstignire, care-i amintea puternic *Altarul de la Isenheim*. Fără a sta mult pe gînduri îi oferi primarului suma de 5.000 mărci, iar domnul von Auer se declară de acord să încheie tîrgul. Înainte însă de a înmîna tabloul cumpărătorului, îl trimise la Institutul Städel din Frankfurt pe Main. Chiar după un examen superficial, specialiștii au recunoscut în acest tablou o operă a lui Mathias Grünewald, achiziționată odinioară de principele Wilhelm al IV-lea de Wittelsbach și dispărută apoi, în mod misterios, în secolul al XVII-lea. Pare a fi trecut după aceea prin multe mîini, ca să ajungă pînă la urmă la un oarecare maior von Auer la Koblenz și de acolo, prin moștenire, la Überruhr.

Institutul Städel, care nu știa, evident, de vînzarea tabloului către dr. Schöne, credea că după această descoperire are drept de prioritate la achiziție, dar pierdu procesul pe care l-a intentat dr. Schöne. Însă pictura a continuat curînd să peregrineze de la un proprietar la altul, pînă a ajuns în sfîrșit în colecția aceluiași Samuel H. Kress, proprietarul unor mari magazine din America. Astăzi opera se află în National Gallery la Washington și este unicul original pe pămînt american al maestrului Mathis Neithardt zis Grünewald.

Nu poți decît să admiri flerul, instinctul excepțional și abilitatea rară a unui om care, fără o reală pregătire în istoria artei, s-a priceput să devină intermediarul unor capodopere autentice, înlocuind lipsa de erudiție printr-o elocvență strălucitoare. Un negustor care vinde cele mai scumpe obiecte de artă unui număr mic de oameni care nu simțiseră înainte nici urmă de dorință de a poseda aceste opere, este mai mult decît un negustor,

este un geniu comercial. Numai așa poate fi apreciat.

La Duveen arta de a vinde a evoluat de la un deceniu la altul. Domnii cei mari trebuiau să cadă unul după altul în plasele întinse de el. Însă fatalitatea a vrut ca acești domni să fie aproape cu toții rechini vîrstnici și să dea unul după altul ortul popii. El se vedea de aceea obligat să pornească la întrecere cu moartea, purtînd frumusețea înrămată la subțioară. Oricare altul s-ar fi resemnat treptat, văzînd cum se topește zi de zi o asemenea clientelă aleasă, însă redusă ca număr. Duveen nu dispera. Dimpotrivă, cu ultimii doi mari colecționari care țineau să-și eternizeze numele cu ajutorul frumuseții nepieritoare, el depăși tot ce înfăptuise pînă atunci pe tărîmul negoțului de artă. Aceasta este însă povestea lui Duveen, Mellon și Kress. Este însă totodată și preistoria lui National Gallery din Washington.

Mellon, directorul lui National Bank din Pittsburg și ministrul de finanțe de mai tîrziu, era unul din puținii oligarhi taciturni care se sustrăseseră multă vreme cu succes năvoadelor lui Duveen. Galeria Knoedler lucra pentru el în schimbul unui comision. Printr-un truc, în cursul căruia valetul lui Mellon obținu un bacșiș gras, Duveen reuși în sfîrșit, în 1921, să-l prindă pe Mellon în ascensorul hotelului Claridge de la Londra și să-l ia cu el la National Gallery. Curînd după aceea Mellon deveni clientul său, nu cumpără însă niciodată mai mult de o piesă, două sau cel mult trei deodată. Nu se lăsă prins nici în vîrtejul locvacității lui Duveen.

În anul 1931 Mellon a cumpărat din Europa, prin intermediul Galeriei Knoedler, picturi de Rafael, Botticelli, Van Eyck și Tițian în valoare de 7 milioane de dolari. Oricare altul și-ar fi revenit extrem de greu după o asemenea înfrîngere. Singura reacție a lui Duveen la afacerea ratată a fost: „Acum este copt pentru mine!“ Dacă, își zicea el, Mellon era în sfîrșit dispus să facă achiziții atît de mari, înseamnă că a atins dimensiu-
329 nile „duveeniste“, că pe viitor își va putea satis-

face pofta de a cumpăra numai apelînd la stocurile cele mai scumpe ale lui Duveen. În orice caz, mai exista o incertitudine. Mai era oare Mellon interesat în achiziții? Se știa că o parte a achizițiilor sale le-a depozitat în safeuri, pentru că încăperile sale nu-i mai ajungeau să le expună. Însă tocmai această împrejurare a făcut ca lui Duveen să-i vină ideea cu ajutorul căreia avea să realizeze ultima mare afacere a vieții sale. Prea des i s-a întîmplat ca unii din clienții săi să nu mai aibă destui pereți pentru tablourile sale. A venit momentul să se creeze pereți atît de mari încît să țipe de-a dreptul după tablouri. Pinacoteca publică, muzeul, era soluția pentru a deschide cale liberă plăcerii de a cumpăra. Duveen lăsă să crească în imaginația sa ziduri și pereți. Și au devenit ziduri din marmoră roz, nu din cărămizi, așa cum crezuse chivernisitul Mellon. Zidurile care aveau să adăpostească celebra National Gallery din Washington.

Duveen a găsit la momentul potrivit un aliat cum nu putea să-și viseze altul mai bun, tocmai pe acela care la începutul ascensiunii sale era gata-gata să-i bareze calea: autoritatea fiscală. Toți dușmanii săi își aduceau aminte că în 1911 a fost amendat cu cea mai mare sumă care s-a perceput vreodată pentru evaziune vamală, cu aproape un milion și jumătate, pentru că introdusese prin contrabandă în SUA vase chinezești scumpe, tablouri ascunse în sertarele unor mobile vechi și alte obiecte de artă. Era pe punctul de a ajunge la închisoare, renumele său fiind serios zdruncinat. Numai marii săi protectori — în special Morgan, care i-a pus la dispoziție un cec de 1,4 milioane dolari — l-au salvat atunci.

Acum, în primăvara anului 1934, procurorul general al statului l-a acuzat pe Mellon de a fi înșelat statul cu trei milioane dolari impozit pe venit. S-a ajuns la proces. Martor principal a fost Duveen. A măturat tot ce-i stătea în cale, pînă și pe Jackson, care avea să fie acuzator în procesul de la Nürnberg, pe care l-a tratat cu batjocură și ironie. De mulți ani, afirma Duveen,

tratează cu Mellon achiziționarea unor opere de artă care urmează să-i revină într-o zi prin donație, poporului american. Asupra acestui lucru s-a convenit încă din anul 1928. Un om care s-a preocupat atît de intens de binele obștesc și a sacrificat în acest scop o parte atît de importantă a averii sale nu poate fi, este absurd să fie suspectat că ar vrea să înșele în același timp societatea prin neplata impozitelor cuvenite. Mellon a ieșit din acest proces ca ctitor, ca donator, ca binefăcător al viitorimii.

Iar lui Duveen afacerea i-a picat în mînă ca un fruct copt. Acum Mellon a fost constrîns să cumpere, prins în capcana poleită a artei. Duveen i-a adus-o literalmente în casă, iar Mellon a intrat frumos în ea. Mellon avea o locuință cu etaj la Washington. A umplut această locuință pînă la refuz cu toate tablourile pe care le-a considerat a fi bune pentru Mellon și i-a dat apoi acestuia cheile, ca să poată alege din ofertă în liniște și la orice oră. Mellon cobora de multe ori scările, cu papucii în picioare, în „trezorerie"; îi conducea acolo pe vizitatorii săi și a făcut aceasta de nenumărate ori, pînă ce într-o bună zi se simți proprietarul acestor bunuri și le-a preluat de la Duveen cu toptanul, la prețurile dictate de acesta. Împreună cu achizițiile anterioare, ele au constituit stocul de bază pentru National Gallery. Mellon i le-a oferit lui Roosevelt. Președintele și Congresul au primit donația cu plăcere. Duveen la rîndul său s-a îngrijit apoi ca viitorul muzeu să fie proiectat și construit de arhitectul său, pentru ca totul să fie măreț și impozant.

Mellon a murit în 1937. Muzeul mai avea mulți pereți goi. Duveen a căutat un al doilea donator și l-a găsit în persoana lui Kress, unul din cei mai ciudați potentați ai dolarului care au existat vreodată în acest grup ciudat de oameni tăcuturni și calculați. Kress era omul care și-a făcut averea cu magazinele ieftine de cinci și zece cenți, un burlac fără prieteni, nefericit în viața personală, un ipohondru înzestrat cu mania tipic americană a igienei, care l-a determinat să-și petreacă

un an și jumătate din viață într-o clinică, deoarece credea că numai aici i se poate asigura o alimentație ireproșabilă. Kress era omul unei singure pasiuni care trebuia să-i suplinească toate bucuriile vieții — era nebun după pictură. Lipsit de eleganță și cenușiu ca un turist de duzină, călătorea prin lume cu unicul obiectiv de a vizita muzee, galerii și magazine cu antichități. Duveen l-a luat prin surprindere pe acest excentric dificil cu o singură frază, măiestrit plasată. Într-o bună zi, pe cînd stătea în fața lui, îi spuse: „Cred că nu vreți să-i lăsați în întregime lui Mellon această galerie?" Kress a cedat. A cumpărat lucrări în valoare de 20 milioane dolari.

La sfîrșitul cărții sale, biograful lui Duveen devine sentimental. După ce a înfățișat cu multă plăcere trucurile și obrăzniciile lui Duveen și nu i-a cruțat nici pe marii monopoliști, îl încearcă o ultimă îndoială, nu în ce privește șiretenia comercială a lordului tablourilor ci referitoare la destinația noii bogății americane. De ce, se întreabă el, au cheltuit milionarii și miliardarii americani atîția bani ca să cumpere tablouri la „prețuri Duveen", cînd aceleași tablouri puteau fi găsite pînă atunci la un curs mai rațional? El crede că influenții clienți ai lui Duveen au ajuns la un moment dat să nu se mai bucure de bogăția lor; copiii lor, cu excesele lor risipitoare, nu le-au mai adus decît dezamăgiri și scandaluri, iar opinia publică le-a devenit ostilă, datorită afacerilor lor dure, deseori lipsite de scrupule. Oamenii bogați au devenit oameni însingurați. Duveen însă, marele vrăjitor, a venit și le-a mijlocit contactul cu cei mai mari maeștri ai Europei, ale căror opere radiază seninătate și voioșie sublimă peste secole. Căci Rafael sau Tițian, Giotto sau Frans Hals, Leonardo sau Gainsborough — nu fuseseră oare aceștia maeștri fericiți, neîmpovărați de copleșitoarea grijă a afacerilor uriașe? Despre Frick se povestea că obișnuia să stea simbătă după-amiază într-un masiv tron antic în mijlocul tablourilor sale și să citească ziarele în sunetul orgii sale de casă, ca un prinț ascuns, într-un lux deși plătit,

totuși doar împrumutat, un adevărat rege Midas în decor de Mecena. Să fi mîntuit prin urmare Duveen pe „bieții bogați" din mizeria lor sufletească? Poate că unii au avut această impresie. A fost însă fără îndoială un vrăjitor, cel mai bine plătit din cei apăruți vreodată în America. Cînd a murit s-a calculat că dăduse 10 milioane dolari sub formă de donații — printre care și cele făcute către Tate Gallery și National Gallery din Londra, căci ridicarea la rangul de lord se cerea plătită — și că proprietatea sa, liberă de datorii, se ridica la 15 milioane dolari în bancă și alte 10 milioane sub forma operelor de artă din galeria sa.

În primăvara anului 1964 colecția fraților Duveen, evaluată la 15 milioane dolari, trecu în posesia lui Norton S. Simon, președintele societății Hunt Foods and Industry Inc.

13

Fericitele descoperiri

Cu greu i-am putea numi descoperitori ai mamutului pe lupii siberieni care, cu 150 de ani în urmă, au salutat drept masă binevenită cadavrul, apărut din gheață, al unui elefant diluvian. Ceea ce au găsit ei nu era nimic altceva decît o porție respectabilă de carne congelată, pe care natura binevoitoare le-a servit din frigiderul ei arctic. De fapt călătorul care i-a deranjat la masă a fost adevăratul descoperitor. Pentru el descoperirea avea cu totul altă semnificație, deoarece, ca ființă rațională cu preocupări multilaterale, era în stare să înțeleagă că, printr-un concurs fericit de împrejurări, se afla în prezența unei specii dispărute, că era confruntat prin urmare cu un caz neobișnuit și interesant de istorie naturală. Iar dacă a luat cu sine o bucată din blana mițoasă cu spic roșcat, apoi acest trofeu reprezenta dovada cea mai certă pentru justețea comunicării sale.

Așa cum s-au năpustit lupii asupra cadavrului de mamut, tot așa au procedat și vărarii din evul mediu cu blocurile de marmură, fragmentele de coloană și monumentele funerare antice care apăreau din pămînt. Vreme de veacuri aceste vestigii ale trecutului nu avuseseră altă valoare decît aceea de a aproviziona construcțiile cu materie primă. Iar în ce privește sculpturile, mai ales statuile de zei care ieșeau la lumină, erau cu atît mai sigur sortite pieirii, cu cît aceste imagini păgîne erau, conform superstițiilor vremii, pline

de blestem diavolesc și urzeli vrăjitorești și puteau provoca mult rău. Ceva mai bun decît să le arzi nu puteai face, iar transformate în var deveneau cu siguranță inofensive...

Nici cea mai importantă descoperire n-are valoare dacă cel ce o face nu sesizează însemnătatea ei. Unei asemenea descoperiri îi urmează aproape totdeauna distrugerea, căci doar arareori o operă de artă valoroasă, dar nerecunoscută ca atare, se poate salva un timp datorită împrejurării că se dovedește a fi utilă, în subsidiar, și la altceva, fără să piardă însă din propria-i valoare. O statuetă de bronz își poate duce zilele timp îndelungat ca greutate pentru cîntarul unui negustor; însă o pictură pe pînză care a servit cîndva ca material de ambalaj pentru o marfă oarecare sau a fost utilizată ca tapet pe un perete umed, își cam încheie drumul în această lume trecătoare. Dacă unele picturi pe lemn ca *Sărbătoarea cununilor de trandafiri* (Dürer) și *Sfîntul Ieronim* (Leonardo) au mai putut fi salvate de la pieirea definitivă în ultimul moment, datorită perspicacității descoperitorilor, aceasta demonstrează cu prisosință cît de mult contează persoana celui care are norocul să dea peste o operă de artă. Întîlnind panourile pictate, castelanul și negustorul, cu care am mai făcut cunoștință, n-au apreciat decît valoarea „utilă" a scîndurilor respective. Trăseseră lozul cel mare și l-au scăpat din mînă fără să aibă habar. Orbi în fața operei de artă și fără să bănuiască măcar că în cazurile respective ar putea fi vorba de cu totul altfel de valori, ei au expus panourile unei uzuri fără milă. Ei nu pot fi totuși condamnați fără drept de apel. Pur și simplu nu știau ce fac.

Norocul păşeşte în urma plugului.
Hölderlin

Migrarea operelor de artă din proprietatea unor amatori avizați în mîinile unor ageamii rămîne în majoritatea cazurilor învăluită în
335 mister. În mod surprinzător însă, chiar și circum-

stanțele redescoperirii lucrărilor respective au fost consemnate de cele mai multe ori doar superficial.

Faptul este regretabil, căci spre a putea afla cauzele dispariției lor, ar trebui să se poată reface drumul invers. Dacă există date demne de încredere cu privire la circumstanțele fericitei descoperiri, acestea constituie în oarecare măsură firul Ariadnei care-l scoate pe cercetător din întortocheatul și întunecatul labirint. Nu este vorba numai de curiozitatea care ne ține încordați pînă ce reușim să dezlegăm enigma pieirii. Este vorba mai degrabă de necesitatea de a organiza un sistem în vederea unei cît mai bune protecții a comorilor de artă, iar în acest scop este nevoie să cunoaștem exact toate sursele ce ar putea genera un pericol. Să ne gîndim la complexitatea măsurilor luate de o bancă pentru a-și asigura depozitul de aur, cu ce risipă de inteligență sînt păzite secretele de stat, ce fonduri se cheltuiesc pentru prevenirea accidentelor — și să comparăm aceste eforturi cu cele menite să asigure conservarea operelor de artă unice. Oare nu s-ar putea elabora un sistem prin care să se controleze peregrinările acestor valori? Chiar să nu se poată împiedica dispariția fără urmă a unor opere importante și cunoscute? Nu s-ar putea oare crea, pe baza sugestiilor venite de la Central Collecting Point, un oficiu european pentru urmărirea operelor de artă dispărute? Informații despre dispariția și reapariția unor remarcabile piese au fost de fapt consemnate numai în cazurile în care ele puteau impresiona spiritele ca fapt divers. Se trece ușor cu vederea peste faptul că asemenea informații pot constitui nu numai subiect de divertisment, ci și material documentar de reală importanță culturală.

Nu este ușor să răspunzi la întrebarea: ce anume trebuie încadrat în categoria de bunuri artistice și culturale valoroase. În primul rînd, chiar și operele de artă certe sînt supuse unei evaluări în permanentă fluctuație. Fiecare generație întreprinde o reevaluare a bunurilor, acordă mai multă prețuire unor lucrări temporar subapreciate, lasă să

cadă azi în dizgrație ceea ce ieri atinsese o cotă înaltă. Apoi, rămîne de stabilit pînă la ce limită colecționarea, păstrarea este rațională. Și în acest domeniu fiecare generație stabilește legi proprii, care rezultă din modul de evaluare propriu momentului respectiv.

Vom lua ca exemplu, în mod intenționat, un caz limită, adică nu o operă datorată mîinilor unui mare maestru, ci o piesă foarte ciudată, rezultat al muncii artizanale de odinioară, o cutie de lemn îmbrăcată în piele, avînd forma unei cutii de pălării de mărime medie.

În prima jumătate a secolului trecut, colecționarul de artă Culemann din Hanovra a găsit acest obiect într-o casă țărănească din Walkenried cu ocazia unei călătorii pe care o făcea în munții Harz. Țăranca îl folosea drept cutie pentru cafea, cu toate că era cam voluminos pentru acest scop. Colecționarii sînt însă totdeauna în căutare de piese rare și sînt mereu numai ochi și urechi. Culemann nu va fi descoperit chiar întîmplător obiectul. S-ar putea să i se fi indicat locul în cursul unei discuții despre curiozități.

Ceea ce a găsit a fost realmente un exemplar unic: o cutie rotundă din lemn curbat, cu fundul plat și capacul ușor bombat, fixat solid de suport printr-un braț pliant din fier forjat. Cutia era îmbrăcată în piele de vită de culoare brună închisă, împodobită cu figuri în relief. Extraordinare erau tocmai aceste figuri imprimate în piele. Întîi i-au atras atenția medalioanele mari, un Isus și o Fecioară în stil gotic, apoi o roată a norocului pe care urcă în partea stîngă silueta unui om care speră, un personaj vizibil mulțumit se așază comod în partea de sus, iar în dreapta coboară unul dezamăgit, roata oferind cunoscuta reprezentare a deșertăciunii; în sfîrșit, sigiliul de stat al unui monarh stînd pe tron și încă trei sigilii de cavaler de aceeași factură. Piesa trebuie să fi fost foarte veche. Cum a ajuns aici? Acest lucru nu putea fi desigur lămurit atît de repede. Culemann nu va fi stat să se tocmească prea mult, ci a plătit un
 preț cu care țăranca putea să-și cumpere trei du-

zini de cutii de cafea. În anul 1887, această piesă a trecut, odată cu toată colecţia lui Colemann, în proprietatea Muzeului Kestner din Hanovra şi a găsit în sfîrşit, după 55 de ani, în cercetătorul Hans Wentzel interpretul ei ştiinţific. Acesta a stabilit următoarele: Ciudatul obiect fusese cutia de piele a unei coroane pe care o purtase un rege scandinav, Birger Magnussen din Folkung, prin 1300 e.n. El era atunci pe cale de a uni ţările nordice într-un singur regat, dar soarta a hotărît altfel. Birger a murit în exil. Judecînd după „roata norocului", s-ar părea că regele Magnussen presimţi o asemenea întorsătură a destinului încă la apogeul puterii sale.

Se cunosc cutii de piele în care erau păstrate obiecte de sticlă vechi şi preţioase, există vechi tapete de piele perforate sau imprimate şi parţial aurite, casete de bijuterii din piele de cele mai variate forme — însă o cutie de coroană din vremuri atît de îndepărtate constituie fără îndoială o raritate. Cum a ajuns ea în Germania? În jurul anului 1350 succesorul regelui Birger se aflase în dificultăţi financiare şi amanetase tezaurul coroanei suedeze în Germania. Mai tîrziu tezaurul a putut fi răscumpărat, tocul de piele rămînînd pe loc. Frumoasa sa decoraţie şi utilizarea variată ce i se putea da l-au salvat timp de 600 de ani. Să i se refuze oare un loc în muzeu?

Iată şi o altă descoperire, tot de natură artizanală. Patru reliefuri în bronz, apărute în anul 1920 în Franţa, în castelul Montrottier de lîngă Annecy, în Savoia Superioară, s-au dovedit a proveni dintr-o renumită turnătorie de metal din Germania. S-a stabilit că figurile proveneau de la primăria oraşului Nürnberg, unde făcuseră parte dintr-un foarte preţios grilaj care a fost demontat şi dezmembrat în 1806 şi ale cărui urme cercetătorii de artă le căutau de secole. Peter Vischer, marele sculptor şi turnător de metal din Nürnberg (pe la 1460—1529), creatorul celebrului relicviar al Sf. Sebaldus, primise de la marii bancheri şi comercianţi Fugger din Augsburg comanda de a executa un grilaj ornamental pentru noua

capelă funerară a familiei aflată în biserica Sankt-Anna din Augsburg. El a început munca pe la 1515, împreună cu fiul său Hermann. A fost ultima lucrare a fiului său mai mare, pictor și sculptor de factură dürereană, și a fost lucrarea sa de căpătîi. În noaptea anului nou 1517 acest artist înzestrat a fost accidentat mortal, la vîrsta de 31 de ani, fiind călcat de o sanie. Fuggerii au refuzat, din motive necunoscute, să preia lucrarea comandată, au renunțat însă totodată în mod generos la returnarea acontului de 1437 guldeni. Familia Vischer a vîndut în 1530 grilajul bogat împodobit primăriei din Nürnberg, care s-a îngrijit de executarea porțiunilor neterminate și de instalarea acestei lucrări în 1540. Timp de peste un sfert de mileniu grilajul a împodobit primăria nürnbergheză. În timpul ocupației franceze el a fost vîndut ca „fier vechi". Reliefurile găsite în Franța trebuie considerate relicve scumpe; căci vechea primărie, pe care o împodobiseră odinioară, a fost distrusă, împreună cu renumitele fresce de Dürer, cu prilejul atacului aerian din 2 ianuarie 1945, care a nimicit întreg orașul vechi. După un război care a pustiit vechi centre de cultură și a înghițit nenumărate opere de artă de mare preț, regăsirea chiar și a unei singure lucrări este un eveniment fericit.

Un arhitect lucra în anul 1948 la o întreprindere din Stuttgart. Șoferul întreprinderii manifesta, de cîte ori venea să-l ia de acasă, un interes bătător la ochi pentru mobile vechi și picturi frumoase. Arhitectul se bucura să găsească atîta înțelegere pentru un hobby al său. Simțul frumosului nu este condiționat neapărat de o pregătire culturală mai înaltă. Într-o bună zi șoferul apăru la arhitect cu un sul și-i povesti, vădit stingherit, următoarea poveste: „În vara lui 1944 mă aflam pe frontul de la Monte Cassino. Conduceam acolo o autosanitară între linia frontului și postul principal de prim ajutor. Coloana noastră a fost brusc surprinsă de un avion în zbor razant. Am sărit în șanț. Individul trăgea cu mitraliera în coloana noastră de mașini. Cînd m-am așezat din nou la

volanul meu, unul din răniți mi-a strigat că el crede că cel de lîngă el a fost atins. Am ridicat cuvertura și am văzut că omul e mort. Am găsit însă sub cuvertură încă ceva, un sul, care fusese de asemenea atins. Cred că este valoros, dar n-am găsit pînă acum pe nimeni care să mă lămurească. În orice caz, l-am luat atunci la mine, cu toate că era găurit. Erau patru picturi rulate una peste alta, printre care și aceasta. Veche este în orice caz. M-am gîndit că întrucît vă pricepeți cît de cît în materie de artă ați putea să-mi dați un sfat unde aș putea vinde tabloul și cît aș putea cere pe el."

Arhitectul nu-și crezu ochilor cînd apucă să deruleze pînza. Fusese, firește, prost rulată, ca de cele mai multe ori, cu partea pictată spre interior. Un glonț perforase sulul și-i făcuse, evident, mai multe găuri, din fericire mai spre margine. Era o Madonă din școala lui Leonardo da Vinci.

Arhitectul își regăsi graiul: „Ascultă, ceea ce ai dumneata aici se află cam pe la începutul listei cu operele de artă căutate de Aliați. Trupele germane au evacuat atunci aproape toate bunurile de preț ale mînăstirii. Acest tablou a fost pur și simplu furat. Un jaf ordinar! Nu-l vei putea vinde niciodată, dragul meu. Ești chiar în pericol de a fi arestat și pus sub acuzare dacă va fi găsit la dumneata. Nici un om din lume nu-ți va da măcar un pfennig pe el. Îl poți pune la bătaie în aceeași măsură în care ar putea fi scos la vînzare marele diamant Koh-i-noor al reginei Angliei. Nu-ți rămîn prin urmare decît două posibilități: ori arzi tabloul, ori îl înapoiezi proprietarului care este mînăstirea Monte Cassino. Este însă o adevărată capodoperă, pe care ar jeli-o lumea întreagă. Prea multe au pierit prin foc. Dacă ar fi să te ajut, aș încerca totul ca tabloul să ajungă din nou în Italia, în cea mai mare discreție, fără ca americanii să-și dea seama."

Peste cîteva săptămîni, aducătorul tabloului a fost primit la München de o înaltă autoritate bisericească. Madona s-a întors în Italia.

La 20 februarie 1963 Günther Stiller din München a putut relata despre unul din cele mai mari furturi de obiecte de artă din vremurile moderne.

În locuința sărăcăcioasă a unui meseriaș münchenez grav bolnav de inimă, comisarii poliției judiciare din München au descoperit într-un dulap cinci tablouri create în secolele XV și XVI, care proveneau din vestitele galerii Uffizi și Pitti din Florența. Conducător auto în cadrul Diviziei 362 Infanterie a Wehrmacht-ului, münchenezul și-a însușit cele cinici tablouri în timpul unor operațiuni militare din vara lui 1944 în Italia, ascunzîndu-le apoi în locuința sa din München. Comisarii și-au dat hoțului de tablouri cuvîntul lor că numele său nu va fi divulgat.

Șeful poliției judiciare dr. Schreiber, a declarat în legătură cu aceasta: „Valoarea acestor tablouri justifică cuvîntul nostru de onoare. Trebuie să ținem seama de faptul că omul ar putea distruge tablourile. Pe de altă parte, după 19 ani crima sa este de mult prescrisă". Anonimul a avut un complice cînd a furat tablourile, în 1944. Este vorba de chelnerul Johann Meindl, care trăiește din 1950 în Pasadena, California, și are cetățenie americană.

Meindl și münchenezul anonim fuseseră șoferi într-o coloană de 50 autocamioane, care, la apropierea frontului, au încărcat din castelul Montagnana, situat la 60 km sud de Florența, opere de artă de mare preț. În timpul transportului, dintr-unul din camioane a căzut o ladă cu zece tablouri. Meindl și münchenezul au ascuns conținutul lăzii și și-au împărțit mai tîrziu prada. Münchenezului i-au revenit următoarele cinci piese: 1. Lorenzo di Credi: *Autoportret* 2. Agnolo Bronzino: *Coborîrea de pe cruce* 3. Domenico Feti: *Parabola viei* 4. Școala din Bologna: *Bunavestire* 5. În maniera lui Correggio: *Nașterea lui Cristos.*

El le ascunsese în propria-i locuință și nu încercă să le vîndă niciodată. Meindl era mai însetat de profit: stabilit în SUA, în anul 1962 a încercat să vîndă autorităților italiene două tablouri ale lui Antonio Pollaiuolo. Italienii au de-

venit imediat bănuitori, iar Meindl a fost nevoit să predea cele două tablouri. Pe această pistă s-a ajuns însă pe urmele Diviziei 362 Infanterie, și după luni și luni de investigații la ușa meșteșugarului münchenez. După numeroase interogatorii, acesta a recunoscut pînă la urmă fapta, punînd o singură condiție: „Nu-mi faceți, vă rog, percheziție! Luați în primire tablourile în fața ușii mele, în casa scării!" Vînătoarea după cele trei tablouri nepredate de Meindl mai continuă. Este vorba de: 1. Jan van Huysum: *Flori și fructe* (47 × 35 cm); 2. Din școala lui Bronzino: *Isus pe cruce* (28 × 18cm) pictură pe lemn; 3. Școala lui Van Dyck: *Madona cu Pruncul și sfinți* (22 × 16 cm) ulei pe suport de cupru.

Conducătorilor de galerii, condamnați să-și caute comorile pierdute, le vine uneori în ajutor și norocul. Se pare chiar că numărul descoperirilor neașteptate este mai mare astăzi decît înaintea ultimului război care a provocat atîtea pierderi. Aceasta ar fi confirmată de practica investigațiilor sistematice, în cadrul cărora se descoperă, cu oarecare probabilitate, ceea ce se caută, dar în același timp apar cu siguranță unele lucruri cu totul nebănuite. Cititorul ziarelor întîlnește la fiecare pas știri despre descoperirea cîte unei opere de artă care rămăsese, din vreun motiv oarecare, ascunsă pînă acum.

Se mai întîmplă de asemenea ca o lucrare care a fost vreme îndelungată considerată doar copie, să fie recunoscută drept operă de artă autentică. Așa s-a întîmplat, de pildă, cu un tablou din colecția castelului Ickworth, pe vremuri proprietatea lordului Bristol. Tabloul, reprezentînd pe infantele Don Balthasar Carlos, a fost considerat pînă nu demult o copie a operei lui Velázquez aflată la muzeul Prado din Madrid. „Copia" a fost curățată în 1961 la Londra, revelîndu-se ca pictură originală a lui Velázquez, lucru afirmat încă mai înainte de Thomas Harris, un mare cunoscător al picturii spaniole.

Biserica Fecioarei (Marienkirche) din Wolfenbüttel posedase pe vremuri o *Răstignire* pictată

în anul 1590 de olandezul Jan Vredeman de Vries. Pictura fusese menţionată pentru ultima oară în anul 1792. Ea fost redescoperită la începutul anului 1953 de către epitropul bisericii, Ernst Rautenberg, şi anume — ca ironie a soartei — chiar în biserică. Fusese folosită acolo pentru căptuşirea unui perete, astfel încît era vizibil numai spatele tabloului, compus din două panouri de stejar şi avînd dimensiunile 1,50 × 1,50 metri. Acum se ştie şi cînd a fost scos tabloul dintr-o magazie, unde zăcea de mult timp, pentru a fi folosit ca „tapet". Meseriaşul a scris cu cretă pe partea pictată anul 1842. Pictura, în general încă bine păstrată, a fost predată muzeului din Wolfenbüttel.

În februarie 1953, cu ocazia unor lucrări de renovare executate în Vatican, au fost scoase la lumină picturi ale lui Rafael care stătuseră ascunse de pe vremea papei Paul al III-lea în spatele unui perete interior ridicat între timp. Cu privire la această descoperire specialiştii au constatat că luminozitatea culorilor n-a suferit aproape deloc, în pofida înzidirii şi a lipsei de îngrijire.

Către sfîrşitul anului 1952, Muzeul de Artă din Boston a putut comunica descoperirea unui tablou al maestrului Bartholomäus Zeitblom din Ulm (1455-1518). Un locuitor al oraşului Westport achiziţionase în anul 1928, în timpul unei călătorii în Germania, dintr-un magazin de antichităţi de la Frankfurt, o pictură reprezentînd *Închinarea magilor*. Acest panou al unui vechi maestru german a fost identificat acum ca parte componentă a unui triptic dedicat naşterii lui Isus, aparţinînd lui Zeitblom, altar dispărut încă din secolul al XVI-lea.

După anul 1500, Confraternitatea berarilor din Lübeck a dăruit bisericii mănăstirii dominicanilor de lîngă poarta oraşului un altar foarte frumos. Biserica a fost dărîmată în 1818. De curînd Muzeul Sf. Ana din Lübeck a reuşit să achiziţio-
 neze un voleu redescoperit al altarului. Panoul

îl înfățișează pe Sf. Toma, patronul berarilor, alături de Sf. Augustin.

În orașul olandez Dordrecht au fost descoperite la începutul anului 1953, în casa unui patrician, sub un tapet, cinci tablouri din secolul al XVII-lea, și anume o pictură de Arnold Houbraken, *Cleopatra oferindu-i perle lui Antoniu*, trei peisaje de Dirk Verhaert din Haarlem și o marină semnată J.G. 1661. În biserica sătească de la Netze din Waldeck, specialistul în probleme de artă Werner Meyer-Barkhausen a descoperit, în anul 1927, un valoros triptic de pe la 1370, considerat unul din cele mai vechi altare pictate din Germania și care provine probabil din cercul renumitului Meister Wilhelm din Köln.

Cînd biserica Sf. Martin din Pforzheim, veche de 700 de ani, a fost grav avariată de bombe în anul 1945, de sub mortarul fărîmițat al corului acoperit cu o boltă în cruce au ieșit la iveală picturi murale din evul mediu timpuriu, a căror eliberare și consolidare s-a desfășurat cu succes. În același fel au fost scoase la lumină fresce în orășelul Markdorf din Baden, în Urphar din Franconia și în Capela Streichen lîngă Schleching în Chiemgau.

Mult mai aventuroasă a fost însă o descoperire făcută la 5 decembrie 1949 de un desenator pe nume Brinkmann, care a coborît de pe bicicletă la Gisselberg lîngă Marburg, în dreptul unui morman de gunoi. Acest om, obișnuit datorită meseriei sale să acorde atenție și unor lucruri aparent neînsemnate, a observat în gunoi o bucată de hîrtie pe care se găsea un desen în cretă pe jumătate șters. Trase din grămadă foaia complet muiată, șifonată și ruptă în mai multe locuri, și-și dădu seama dintr-o privire, că are în față un desen vechi de secole pe care numai un ignorant a putut să-l arunce. Însă acolo unde apare o asemenea piesă s-ar putea să se mai găsească și altele, și Brinkmann a început să răscolească întregul morman. După un timp ținea în mînă șase desene, realizate, după toate semnele, de același artist și a căror deosebită forță de expresie lăsă să se intu-

iască, chiar și în această stare foarte proastă, o apartenență precisă. Cele șase desene trebuiau să fie ale lui Mathias Grünewald, misteriosul maestru Mathis. Cu această presupunere se prezentă Brinkmann la Friedrich Winkler, directorul Cabinetului de stampe din Berlin.

Omul de știință examină foile cu toată atenția. Ele reprezentau o Fecioară între doi îngeri, Dumnezeu-tatăl, doi apostoli, un Sf. Pavel în alură statuară, o Veronică și o Magdalenă, ambele înfățișate în zbor, și un Sf. Ioan în extaz. Dinamismul și draparea figurilor au întărit convingerea lui Winkler că este vorba într-adevăr de Grünewald, chiar dacă unele amănunte străine, de pildă chipurile îngerilor, impuneau o oarecare prudență.

Publicarea acestei descoperiri spectaculoase a stîrnit o mare senzație și animație în lumea iubitorilor de artă. Ea a făcut să apară însă și un număr de oameni care-și revendicau, din senin, desenele descoperite. Tribunalele au fost puse în situația de a se ocupa simultan de trei procese de succesiune, prin care a fost lămurit, în primul rînd, modul în care desenele au ajuns la gunoi. Ele aparținuseră unei colecționare, doamna Elise Damm din Gisselberg, care a fost, în februarie 1945, victima unui bombardament aerian și a murit în clinica de la Marburg. Casa ei a fost ulterior transformată în școală, iar desenele, considerate fără valoare, au fost aruncate.

În decembrie 1952, cînd profesorul Winkler a prezentat în fața Societății de istoria artei din Berlin o comunicare asupra desenelor între timp intens disputate, s-a produs a doua senzație. Căci și dr. Walter Stengel, vîrstnicul director de la Märkisches Museum, a comunicat descoperirea unor opere de Grünewald. Răsfoind o veche biblie a lui Luther din anul 1541 (biblia aparținuse muzeului și a revenit în Berlinul de est în noiembrie 1949, împreună cu alte obiecte de artă, evacuate în timpul războiului în castelul Frydlant din Cehoslovacia), dr. Stengel a descoperit trei
345 desene de Grünewald. Biblia în care fuseseră

lipite a ajuns în anul 1790 în posesia orașului Berlin, ca dar din partea primarului Philippi, și a fost repartizată apoi acestui muzeu, înființat în 1875. Biblia aparținuse înainte meșterului țesător Hans Ploch, originar din Saarbrücken, care în 1526 locuia la Frankfurt pe Main și l-a adăpostit în casa sa pe maestrul Mathis, refugiat acolo în timpul războiului țărănesc. Desenele, înfățișînd trei apostoli, au fost decupate de-a lungul conturelor și lipite apoi în paginile bibliei, exact ca un al patrulea apostol al lui Grünewald, care era de multă vreme în păstrare în Cabinetul de stampe de la Berlin și prezenta aceleași particularități, de unde concluzia că trebuie să fi provenit din aceeași biblie. Cei patru apostoli constituie o descoperire deosebit de valoroasă, căci reprezintă studii pentru *Schimbarea la față pe muntele Tabor*, pe care Grünewald a pictat-o ca o completare (în partea superioară, N.tr.) a *Altarului Heller* creat de Albrecht Dürer pentru Mănăstirea predicatorilor din Frankfurt, a acelui vestit altar dăruit ducelui Maximilian al Bavariei de către cetățenii Frankfurtului. Altarul pictat de Dürer a pierit în timpul incendiului care a bîntuit castelul de la München în 1729. În schimb, două voleuri care aparținuseră aproape cu certitudine acestui poliptic, fiind pictate fără îndoială de Grünewald, au fost descoperite de curînd într-o casă particulară din Freiburg. Panourile — pictate în *grisaille*, în maniera unor eboșe în tempera, — reprezintă pe Sf. Elisabeta și pe un alt sfînt; ele au fost achiziționate recent de către colecția Fürstenberg din Donaueschingen.

S-a crezut îndeobște că în incendiul palatului rezidențial din München ar fi pierit în flăcări și un panou al lui Grünewald pe care-l văzuse acolo Joachim von Sandrart înainte de 1675. În mod surprinzător însă, acest panou, reprezentînd *Răstignirea lui Isus*, a apărut în 1922 într-o colecție particulară din Essen. Cu prilejul restaurării s-a descoperit și semnătura de maestru M.G. = Mathis Gothardt. Lui Sandrart îi datorăm primele informații serioase asupra marelui Mathis, care a fost

ani de zile pictor de curte al principilor electori de Mainz și a dus o „viață retrasă, melancolică". Confundîndu-l poate cu Hans Baldung Grien (Grün), Sandrart i-a dat numele de „Grünewald", și abia în secolul nostru Zülch și Thiemann au reușit să-l identifice în documente pe Mathis Gothardt Neithardt, născut la Würzburg. Astfel, cercetarea cu privire la Grünewald a intrat într-o fază cu desăvîrșire nouă, alte descoperiri fericite creînd posibilități de a ne forma o imagine mai precisă asupra ultimului și singuraticului pictor gotic și a primului expresionist, a maestrului *Altarului de la Isenheim.*

Începe să devină tot mai clar mecanismul senzaționalelor „descoperiri", chiar dacă uneori mai apar și cazuri insolite. Pescuind, în octombrie 1962, pe rîul Iller (Suabia) un pescar dădu peste un sac bine legat din care ieșiră la iveală două statui baroce reprezentînd îngeri, a căror origine n-a putut fi elucidată. Proveneau, fără îndoială, din jefuirea unei biserici, iar la un moment dat prada li s-o fi părut hoților prea periculoasă. Operele de artă dispărute nu sînt totdeauna bine ascunse. Uneori ele stau chiar la lumină, putînd fi văzute zilnic, cum s-a întîmplat bunăoară cu un tablou al lui Ferdinand Georg Waldmüller, care a stat timp de 30 de ani, nerecunoscut de nimeni, în sala de așteptare clasa I a Gării de Nord a Vienei. Tabloul fusese atît de cumplit repictat, încît nimeni nu-i putea ghici valoarea. Pentru a sesiza ceva ieșit din comun este nevoie de ochi de cunoscător. Cel ce nu dispune de aceste calități deosebite, calități ce presupun talent și ani mulți de studiu, acela va trece insensibil pe lîngă tot ce ar putea constitui mari descoperiri.

O descoperire valorînd milioane a făcut stomatologul londonez dr. Bertram Cohen. La începutul anului 1963 el a cercetat, cu ajutorul razelor X, copia unei picturi a lui Hans Holbein cel Tînăr și a descoperit astfel 16 desene originale ale maestrului.

„Profund" ascunsă, în sensul propriu al cuvîntului, fusese o operă de artă descoperită la Köln în 1941. Pe terenul viran din fața laturii de sud

a catedralei de la Köln urmau să se facă săpături pentru un mare adăpost antiaerian. Acest teren a stat neatins timp de multe secole. Aici erau de aşteptat descoperiri importante, deoarece Kölnul, „Colonia Agrippinensis“ a romanilor din epoca iulio-claudiană, fusese un oraş important încă din primul secol al erei noastre. Iată de ce dr. Fritz Fremersdorf, directorul secţiei romano-germanice a Muzeului Wallraf-Richartz din Köln, un valoros arheolog, se afla la faţa locului în momentul în care excavatorul a început să răscolească pămîntul.

Fremersdorf se putea aştepta să vadă apărînd ziduri de fundaţie aparţinînd unei construcţii romane cu plan central, poate ale unui palat antic sau ale unui templu. Se putea aştepta de asemenea să găsească cioburi ale veselei legionarilor, lucrată din argilă brun-roşcată, acea ceramică, numită *terra sigillata*, pentru că obiectele lucrate din ea purtau totdeauna sigiliul legiunii, constituind un bogat izvor pentru istoriografie. Poate şi sticlărie antică, căci la Köln au existat — lucru confirmat — în două locuri cuptoare de sticlă. Sau, dacă va fi norocos, ar putea eventual să găsească şi un relief sau un cap de marmoră.

Fremersdorf a găsit ceva mult mai important, o operă de artă de o frumuseţe uluitoare. Mai întîi a apărut, aşa cum se aştepta, la o adîncime de şase metri şi jumătate, zidăria unui palat. Au putut fi degajaţi pereţii pictaţi, păstraţi pînă la înălţimea genunchiului, ai unei mari săli de festivităţi şi s-a putut stabili că acest palat, poate reşedinţa guvernatorului roman, fusese aşezat cu frontul său sudic spre o şosea romană şi a pierit probabil în secolul al IV-lea datorită unui incendiu. La curăţirea molozului calcinat de foc din sala de festivităţi s-a dat de un fundament dur şi multicolor. Porţiunea mare cît o palmă creştea în toate direcţiile, dînd la iveală un mozaic format din nenumărate pietricele negre, albe, roşii şi galbene, precum şi din email verde şi albastru netransparent. Iar acestei imagini i se alăturau altele, în formă de pătrat, de hexagon, de octogon, în total treizeci

cîmpuri de imagini, grupate în jurul unui tablou central de formă pătrată cu latura de 1,07 m. În sfîrșit, a fost curățată întreaga suprafață a pardoselii, o compoziție de 10,70 m lungime și 7 m lățime, un covor de piatră cu suprafața de 75 m^2, făurit cu 1800 de ani în urmă dintr-un milion și jumătate de pietricele colorate. Mozaicul era aproape intact. Doar patru imagini au fost distruse în urma săpării unui puț medieval.

Imaginea principală îl arată pe zeul Dionisos beat, împodobit cu frunze de viță, care se lasă condus de un tînăr satir. Celelalte cîmpuri sînt umplute de bacante dansînd, cu liră, flaut sau tamburină, de satiri cu flaut și caval, leul este călărit de un Eros înaripat, măgarul de un Silen cu struguri, țapul e condus de Pan. Întreaga suită veselă a chefliului zeu o întîlnim aici, cu toți favoriții parcului său zoologic, cîinele și pantera, păunul și bibilica, papagalul și broasca țestoasă. Știm că Iuliu Cezar căra cu sine în campaniile purtate o întreagă pardoseală de mozaic, ca să nu se lipsească de ea în cartierul său general. Iar alți potentați, bogătași din epoca imperială romană, principi și imperatori, dar și liberții instăriți ajunși în înalte funcții de stat vor fi renunțat probabil tot atît de puțin în cursul îndelungatelor lor misiuni în regiuni îndepărtate la luxul cu care se obișnuiseră în patrie. Mozaicul dionisiac din Köln putea fi adus în acest fel din sud. Este însă posibil ca el să fi fost făcut chiar la Köln de către mozaicari romani, după modele grecești; căci cuburile de sticlă din acest mare *puzzle* puteau fi produse ale atelierelor din Colonia Agrippinensis.

Această descoperire fericită, moștenirea unui potentat roman al cărui palat a ars cu prilejul unei incursiuni germanice și n-a fost niciodată reconstruit, poate fi oare considerată un dar al războiului? Atacurile asupra orașului Köln din anii 1942-1945 au avariat, dintre renumitele monumente de cult, celebra Catedrală precum și douăsprezece biserici; în același timp alte patrusprezece lăcașuri au fost parțial sau integral nimicite.

 Iată deci cîte monumente arhitecturale bisericești

a distrus al doilea război mondial în acest singur oraș, nemaivorbind de vechile construcții laice. E adevărat că a apărut mozaicul dionisiac de lîngă Catedrală, dar a fost plătit prea scump. Să nu se creadă însă că fără săpăturile pentru adăpostul aerian acest mozaic n-ar fi putut fi descoperit niciodată. Căci cu o sută de ani înainte, în 1844, s-a mai găsit un mozaic la Köln, care reprezintă, pe o suprafață pătrată cu latura de 7 m, o societate de filozofi și poeți. Inscripții grecești îi identifică drept Cheilon, Diogene, Kleobulos, Socrate și Sofocle. Nici măcar aceste nume grecești nu exclud posibilitatea ca lucrarea să fi fost executată de un atelier roman din Colonia, căci limba oamenilor instruiți de aici era greaca.

Ascunsă la cîțiva metri adîncime sub pămînt sau abia la un milimetru sub o repictare, opera de artă este și într-un caz ca și în celălalt adeseori atît de bine camuflată, încît chiar și cunoscătorii trec pe lîngă ea fără s-o bănuiască. În Pinacoteca di Brera din Milano, o Madonă pictată pe suport de lemn a fost considerată vreme îndelungată o lucrare din școala lui Giovanni Bellini.

La mijlocul anilor '80 ai secolului trecut, renumitul restaurator italian Cavaliere Luigi Cavenaghi a examinat o dată tabloul mai atent. Madona prezenta repictări care puteau să inducă în eroare. Cînd le-a îndepărtat, în fața sa stătea incontestabil un original al lui Andrea Mantegna, cel mai mare maestru al nordului Italiei din secolul al XV-lea, pe care firește îl legau atîtea tradiții de atelier de cumnatul său Giovanni Bellini, încît confundarea picturii repictate era ușor de înțeles.

Descoperiri de acest fel au fost frecvente cu prilejul curățirii unor tablouri; în cele mai multe cazuri era însă vorba de diminuarea neintenționată a valorii pe care a suferit-o cîte un original al unui mare maestru, avariat sau ajuns să aibă un aspect neplăcut și care a încăput pe mîna unui restaurator nepriceput. Există însă și descoperiri care dezvăluie întîmplări mult mai misterioase, ba chiar și o întreagă afacere criminală.

Un asemenea caz a întîlnit, după primul război mondial, expertul ungur Martin Porkay. Este o poveste cam încurcată, care începe cu vizita făcută de un profesor de desen pe nume Péteri colecției Porkay de la Budapesta.

Attila Péteri vine să ceară un sfat. A primit în dar, din colecția protectorului său, contele Karátsonyi, un tablou mare, considerat, probabil, fără valoare. Péteri stă acum în fața problemei dacă e bine să taie tabloul în bucăți, spre a putea valorifica pînza; căci magazinele de specialitate sînt goale în acest an postbelic 1920, nu se poate cumpăra nimic. Tabloul vechi pare a nu valora mare lucru. Contele îl ținuse de mulți ani într-o cameră de slujitori, iar în ultimul timp se afla chiar într-o debara. Tabloul avea o lățime de peste 2 metri, mai precis 2,21 × 1,84 m. Nimeni nu mai cumpără azi picturi de asemenea proporții. Pînza ar putea fi tăiată în șase sau chiar nouă bucăți. Însă înainte de a tăia tabloul, noul proprietar consideră că este indicat ca pictura să fie văzută de un specialist. Reprezintă *Păcatul originar.*

Cîteva zile mai tîrziu Martin Porkay vine la Péteri și examinează tabloul cu toată seriozitatea. Apoi pune mîna pe umărul profesorului de desen și-i spune zîmbind: „Lăsați, vă rog, tabloul în grija mea. Dacă nu mă înșel, contele Karátsonyi a comis o eroare. Nu va fi spre paguba dv., căci prețul pe care vi-l voi plăti în cazul în care presupunerea mea se confirmă, va fi destul de mare ca să vă asigure pe mulți ani o viață lipsită de griji".

Chiar în aceeași zi tabloul se afla la Porkay pe șevalet; de la prima examinare acestuia i-a atras atenția faptul că stilul dulceag-biedermaier în care par să fie pictați Adam și Eva contrastează strident cu alte părți ale compoziției. O singură privire pe mîna în care se sprijină Adam îi îngăduie să vadă că aici a mai lucrat cineva.

Peisajul, pomul cunoașterii, animalele, fructele grădinii Eden care fuseseră repictate doar parțial, trădează de asemenea o altă mînă, o mînă mult
 mai măiastră și au și o cromatică mult mai

ardentă, tonalități mult mai calde decît carnația convențională, inexpresivă a celor două figuri nefericite. Este absolut clar că tabloul a fost repictat, fiind vorba de isprava unui restaurator de pe la 1800, care ar trebui îndepărtată, întrucît pictura originală este neîndoielnic mult mai veche. Trebuie să fi existat un motiv serios care a determinat repictarea tabloului. Lucrarea prezentase, probabil, grave avarii, care au făcut să nu mai fie plăcută la vedere.

Porkay examină spatele tabloului și constată existența unei pînze cu o textură veche, o pînză absolut intactă, datînd cam din secolul al XVII-lea. Această descoperire este hotărîtoare, ea furnizînd dovada că este vorba realmente de un tablou mult mai vechi decît s-ar părea la prima vedere. Dar tocmai prin aceasta cazul devine și mai enigmatic. Ce s-a petrecut aici? Ce l-a determinat pe omul de acum o sută de ani să desfigureze cu atîta lipsă de pietate chipul Evei și al lui Adam? N-o fi reușit, cum li se întîmplă deseori cîrpacilor, să nimerească nuanța potrivită pentru repararea unor mici avarii și a preferat atunci să repicteze totul? Va fi probabil ușor să fie restabilit stadiul în care se afla pictura originară în momentul în care acel modest restaurator a efectuat repictarea.

Martin Porkay trece la o curățire prudentă cu un solvent adecvat, mai întîi într-un singur punct, în partea de jos a chipului Evei. Foarte curînd descoperă însă ceva surprinzător: de sub pictura de la 1800, care reda capul de femeie aproape în profil, văzut de la înălțimea ochiului pictorului, apare un chip în racursiu, de perspectivă, privit însă de jos de tot și care lasă să se bănuiască o Evă într-o poziție în care capul este mult aplecat peste umărul drept.

Acum Porkay întrerupe pentru moment curățirea și fixează pe o placă fotografică starea tabloului. Apoi îl solicită pe încercatul restaurator al Muzeului de arte frumoase de la Budapesta, Kostantin Beer, iar prin strădaniile lor reunite reușesc să scoată la lumină o veche capodoperă

care a purtat timp de o sută de ani o mască deformantă. Această depreciere a alungat tabloul dintr-o respectabilă colecţie particulară a cărei piesă de rezistenţă ar fi putut să ajungă, într-o magazie de vechituri, pecetluindu-i aproape soarta.

Acum Porkay îşi poate permite să pronunţe numele de mult bănuit al maestrului: a regăsit aici o operă originală a marelui flamand Jakob Jordaens, poate una din principalele sale creaţii.

O parte mică, dar esenţială a procesului de curăţire Porkay a lăsat-o pentru un moment deosebit. Chipul lui Adam a rămas încă nedegajat. Aceasta urmează să se întîmple după ce va fi reuşit să strîngă un mic grup de mecenaţi care să dăruiască în comun tabloul Muzeului din Budapesta. Marele spectacol urmează să aibă loc chiar sub ochi acestora.

Îşi conduce prietenii, unul după altul, în faţa marii descoperiri, printre ei şi pe contele Apponyi, fiul renumitului conte Albert Apponyi, şi fiecare îşi împărtăşeşte emoţia în aşteptarea descoperirii adevăratului chip al lui Adam. Bancherul Simon Krausz se declară imediat gata să pună la dispoziţie cea mai mare parte a preţului de cumpărare şi speră ca tabloul să nu producă pînă la urmă vreo decepţie.

Şi această decepţie se produce într-adevăr, după părerea bancherului, atunci cînd domnii sînt toţi adunaţi în faţa tabloului ca să asiste la ultimul act al curăţirii. Iată, se şi vede cum, de sub capul de pînă acum al lui Adam, un cap bărbos cu o perucă oribil cîrlionţată, apare capul marcant, avînd tot o coamă bogată, dar mult mai autentică, însă complet fără barbă de la pometii laţi pînă jos la bărbia masivă.

„Dar, cum este posibil aşa ceva!“ exclamă bancherul Simon Krausz cu o consternare naivă, „aşa ceva nu există! Nu poţi să-l razi pur şi simplu pe Adam! Oamenii vor rîde de noi! La aşa un hocus-pocus nu-mi dau acordul, nu, niciodată!

 Tabloul nu va ajunge în Muzeu. Un Adam fără

barbă, asta este o vrăjitorie. Chiar acum voi dispune să fie dus tabloul în garajul meu și să fie ars."

Domnii își dau osteneala să-i explice financiarului enervat ce s-a petrecut aici și că ar fi mai mult decît o prostie, că ar fi o crimă să nimicești această operă redescoperită a lui Jordaens. Ezitînd serios și încă dînd din cap a dezaprobare, bancherul se lasă pînă la urmă convins să renunțe la proiectul său.

Descoperitorul tabloului cu Adam și Eva nu se poate mulțumi însă cu acest singur succes. Descoperirea trebuie integrată printr-o critică stilistică în opera maestrului, și mai trebuie să se lămurească și ce motive l-au determinat pe acel pictor în urmă cu o sută de ani să denatureze atît de grav acest original perfect păstrat. Porkay bănuiește încă de pe acum: rămîne de văzut dacă presupunerea sa se confirmă.

O comparație cu *Adam și Eva* a lui Jordaens de la Stockholm, care provine din colecția pictorului german Trübner, duce la rezultatul că pictura de la Budapesta este originalul, în timp ce exemplarul de la Stockholm cu 30, respectiv 40 cm mai mic, este cu siguranță o lucrare de atelier. Diferența de calitate este imensă.

Cercetările cu privire la proveniența acestui Jordaens regăsit smulg vălul care acoperise timp de peste 100 de ani anumite întîmplări rămase necunoscute pînă la ora respectivă. Această dezvăluire se produce aproape în același moment în care se face cunoscută opiniei publice descoperirea tabloului cu Adam și Eva. Căci abia apucă tabloul să-și ocupe locul în muzeu, că și apare un colecționar budapestan, consilierul comercial Fischer, care afirmă că noul tablou al lui Jordaens nu poate fi decît o copie. Căci originalul se află incontestabil în posesia sa.

Acesta este momentul pe care-l aștepta Martin Porkay. Acum trebuie să afle în posesia cui se află tabloul realizat în jurul anului 1800. Se duce degrabă la Viena și-și începe investigațiile, ca un detectiv. Ele îl conduc la arhiva familiei contelui Pálffy. După îndelungi căutări, reușește să găsească

una din cele două verigi care lipsesc din lanțul demonstrației sale. Are în mînă o dovadă negru pe alb, care indică unica explicație posibilă, la care dealtfel ajunsese și el pe calea unui raționament logic. Acum norocul de a fi găsit documentul îi permite să dea această explicație publicității.

Familia Pálffy, foștii proprietari ai tabloului, au însărcinat la începutul secolului trecut un restaurator cu curățirea pînzei lui Jordaens. Acesta a dus tabloul în atelierul său și l-a ținut acolo — lucrul este bătător la ochi — mult mai mult timp decît reclama operația făcută. A trebuit constrîns pînă la urmă aproape cu forța să înapoieze pictura. Împrejurarea este mai mult decît suspectă și permite o singură concluzie: pictorul a avut nevoie de atîta timp ca să copieze tabloul lui Jordaens, iar ceea ce a înapoiat la sfîrșit, după repetate somații, era o copie perfect înșelătoare pentru un ochi neexperimentat, și anume tabloul pe care-l deține acum consilierul comercial Fischer. Originalul l-a sustras și l-a desfigurat intenționat printr-o repictare corespunzătoare gustului vremii, ceea ce împiedica identificarea capodoperei. Avea de gînd să spele acest strat adăugat de el, imediat ce i s-ar prezenta o ocazie favorabilă de a strecura capodopera flamandă în negoțul de artă de peste hotare. Moartea l-a împiedicat, însă, să-și ducă furtul pînă la capăt. Pictura originală a lui Jordaens, de nerecunoscut sub această repictare, a ajuns însă pentru o perioadă de un secol în cel mai mare pericol. La licitații aproape că nu era cotată. Își tîra zilele la neguțători obscuri, în societatea de neinvidiat a unor vechi mărfuri degradate și a kitsch-urilor noi. Pînă ce, prin nu se știe ce întîmplare, a ajuns în posesia contelui Eugen Karátsonyi, care i-a făcut onoarea de a-i acorda un loc printre picturile colecției sale de artă. Dar contele nu s-a bucurat multă vreme de tablou, deoarece unuia din oaspeții săi, și anume marelui pictor ungur Munkácsy Mihály, tabloul i-a atras neplăcut atenția ca o pată rușinoasă în frumoasa galerie. Într-o scrisoare adresată con-
355 telui l-a conjurat pe acesta să scoată pictura din

galerie. Contele Karátsonyi s-a lăsat convins, i-a izgonit pe Adam și Eva întîi într-o încăpere a servitorilor, apoi într-o debara, de unde tabloul a ajuns la profesorul de desen Péteri, care era gata să-i comercializeze pînza *en détail*.

Senzaționala descoperire a lui Martin Porkay a fost publicată de „New York Times" în anul 1924, cînd a apărut un prim mare articol din pana criticului de artă spaniol T.R.Ybarra, care a văzut tabloul la Budapesta. Mai tîrziu, în anul 1936, tabloul a fost reprodus în revista „Pantheon" de dr. Léo van Puyvelde, renumit istoric de artă belgian și fost director al muzeului din Bruxelles.

La surprize de acest fel, care pot duce la descoperiri fericite dar și la considerabile decepții, trebuie să te aștepți totdeauna cînd este vorba de piese problematice. În colecții particulare mai există și acum numeroase lucrări înregistrate sub numele cîte unui maestru renumit, de care însă se apropie doar prin imitarea, mai mult sau mai puțin abilă, a manierei respective. Sînt piese suspecte, al căror curs nu este prea ridicat cînd sînt scoase la o licitație. Cumpărătorul n-a pierdut mult achiziționîndu-le, iar cel ce nu le-a cumpărat n-a scăpat mare lucru. Cu toate acestea, sau tocmai din această cauză, ele prezintă mare interes pentru „detectivii" din rîndurile negustorilor de artă, colecționarilor sau directorilor de muzee; căci tocmai piesele dubioase pot deveni uneori senzaționale.

Wilhelm von Bode (1845-1929), care a fost începînd din 1890 director al Pinacotecii (Gemäldegalerie) din Berlin, a făcut de repetate ori descoperiri care le scăpau observatorilor mai puțin atenți, pentru că aceștia au socotit piesele în cauză fie o lucrare de atelier minoră sau o copie fără valoare, fie un fals categoric. În povestea vieții sale Bode relatează interesanta descoperire a unui Dürer original, o *Femeie tînără*, avînd ca fundal marea:

„Acest portret de femeie mi-a fost oferit de pictorul și negustorul Fairfax Murray în timp ce asistam împreună la o licitație la Christie.

M-a rugat, întrucît la licitație n-a apărut nici o pictură care să mă fi interesat, să mă duc cu el la negustorul Gooden, care stă foarte aproape, și care are de vînzare un splendid portret de femeie, pe care el îl considera opera lui Dürer. Broderia de pe corsajul celei portretizate poartă inscripția „Agnes D.“, din care numai inițialele A și D sînt clar lizibile. Calitatea aleasă a lucrării și convingerea că numai Dürer putea fi creatorul ei mi-au înlesnit hotărîrea. Negustorul mi-a declarat că proprietarul așteaptă o ofertă și mi-a propus să-i ofer telegrafic 1000 lire sterline, ceea ce am acceptat bucuros. Ne-am întors la licitație, unde m-am așezat lîngă Sir Frederick Burton, director la National Gallery. După un timp acesta primi o telegramă, pe care o tot citi și reciti; pînă la urmă mi-o arătă și mie. Se află, zise, într-o situație ciudat de neplăcută; un prieten intim al său are un prețios portret de femeie care i-ar aparține, zice-se, lui Dürer. Fiind nevoit să-l vîndă, a oferit portretul la National Gallery; el, Burton, nu poate însă recomanda achiziția, monograma nefiind a lui Dürer. Iată însă că a primit tocmai acum o telegramă de la prietenul său, care-i anunță că eu i-am făcut o ofertă de 1000 lire sterline. Prietenul îi cere ca el (Burton) să hotărască dacă să accepte sau nu oferta. Am confirmat că vreau într-adevăr să cumpăr lucrarea la acest preț și întrucît a considerat oferta echitabilă, Burton a expediat imediat un răspuns afirmativ. Am primit acceptarea încă în timpul auc-țiunii, m-am dus cu F. Murray la Gooden și, pentru a putea lua imediat portretul cu mine, l-am rugat pe negustor să scoată rama lată în care era prins tabloul. Murray a obiectat că rama este veche și fină și că ar fi bine să n-o scot. Eu am insistat, mai ales că era o ramă de oglindă florentină, pe deasupra și cu patina ștearsă, și i-am spus lui Murray că i-o fac cadou. Acesta a scos bucuros tabloul din ramă și, iată, s-a văzut că pictura fusese acoperită de ramă jur-împrejur pe o lățime de aproape două degete, și că sus în colț (stînga,
357 N. tr.) se afla monograma autentică a lui Dürer.

Necazul celor doi negustori și al lui Sir Frederick Burton a fost nespus de mare".

Femeia tînără de Albrecht Dürer care a ajuns atunci în Muzeul Kaiser-Friedrich din Berlin* — tabloul nu prezintă nici o asemănare cu Agnes Dürer, soția maestrului de la Nürnberg, ale cărei trăsături le cunoaștem foarte bine — este dintre cele mai frumoase portrete pe care le-a pictat Dürer, iar ochiul sigur al lui Bode a recunoscut imediat originalul. Numai această facultate i-a permis să-l achiziționeze la un preț atît de scăzut. Ceilalți specialiști consideraseră pictura o pastișă.

Cu un alt prilej, acest profund cunoscător al artei și-a demonstrat posibilitățile privind o mică ilustrație de catalog, prost reprodusă, care i-a fost prezentată spre apreciere. Era vorba de o compoziție cu *Înfățișarea lui Isus în templu*, și-i fusese atribuită școlii dunărene, probabil lui Altdorfer. Bode scutură din cap și spuse: „Acesta este un Scorel". Cînd mai tîrziu tabloul, împreună cu un număr de piese neînsemnate din colecția Dorotheum de la Viena, a fost scos la licitație, Gustav Glück, directorul Galeriei de pictură vieneze, a achiziționat acest Altdorfer îndoielnic la un preț foarte scăzut. El a putut apoi dovedi, pe baza unei descrieri extrem de amănunțite din „Biografiile" lui Carel van Mander — carte apărută în 1617 și care nu fusese pînă atunci luată în seamă în acest context — că intuiția lui Bode funcționase precis și de data aceasta.

Dar să vedem ce scrie Van Mander în relatarea vieții pictorului Jan van Scorel (1495—1562): „Nu trebuie să omit faptul că la Haarlem, la domnul Geert Willemsz Schoterbosch, se află un tablouaș excelent: *Maria înfățișîndu-l pe Isus în templu marelui preot Simeon.* El prezintă o arhitectură de mare splendoare, și anume o boltă grațioasă, cu ornamente bogate, executate în aur și culori, care face o impresie minunată." Și

* În prezent se află în Pinacoteca (Gemäldegalerie) din Berlin-Dahlem (N. tr.)

tocmai acest panou înalt de 114 cm şi lat de 86 cm, care fusese pictat de mult umblatul maestru din Utrecht în urma călătoriei făcute în Italia, inspirat poate de construcţia catedralei Sf. Petru a lui Bramante, atrage atenţia nu numai prin elementele arhitectonice aurite, ci se dovedeşte şi din punct de vedere stilistic, absolut neîndoielnic, o operă a lui Jan van Scorel.

În afara acestei descoperiri preţioase, Gustav Glück şi-a mai putut dota Galeria şi cu alte capodopere descoprite de el, printre care capul, de o mărime mai mare decît cea naturală, al unui prinţ Gonzaga, pe care tînărul Rubens îl pictase la Mantova. Glück scrie despre acest portret în cartea sa „Der Weg zum Bild": „L-am găsit, desfigurat de stratul de murdărie şi repictări, la o licitaţie neînsemnată a colecţiei Dorotheum de la Viena, în catalog fiindu-i atribuit unui urmaş al lui Paolo Veronese, cu observaţia ciudată, dar parcă încărcată cu presimţiri, că aminteşte puţin şi de operele de tinereţe ale lui Rubens. Această însemnare n-a fost luată de nimeni în consideraţie la previzionare, totuşi mi-am putut da seama de la prima vedere că tabloul nu numai că amintea de Rubens, dar că ieşise chiar din mîna lui. Stilul grandios, care nu-i este propriu nici unui alt maestru, trebuia oricum să mă ducă la această concluzie. Certitudinea deplină mi-a dat-o abia un amănunt, şi anume coloana în torsadă, bogat ornamentată, care mai era vizibilă chiar şi sub stratul de murdărie. Aceasta dovedea nu numai că era vorba de un fragment, ci şi faptul că acesta făcuse parte dintr-unul din cele mai importante altare pictate de Rubens în timpul şederii sale în Italia, şi anume *Adorarea Sfintei Treimi de către familia Gonzaga*, pe care Rubens îl pictase iniţial pentru Biserica iezuiţilor din Mantova. Această lucrare amplă fusese tăiată în mai multe bucăţi în urma campaniei napoleoniene în Italia, în anul 1797, iar mai tîrziu, cînd altarul urma să fie reconstituit, unele bucăţi lipseau. Din această cauză, restaurarea s-a mărginit la cele două fragmente mai mari care se mai află şi azi la Biblio-

teca din Mantova. Acestora li se potrivea și ca format și ca scriitură artistică fragmentul cu capul de băiat, care mai prezenta în plus acea coloană ciudat ornamentată care revine și se continuă în fragmentele mai mari. Întrucît era evident că nimeni nu remarcase această legătură, nu mi-a fost greu să adjudec fragmentul printr-un om de încredere în contul meu personal la un preț foarte scăzut, după care, trecînd prin anumite formalități, l-am putut integra Galeriei. După curățirea picturii, care a revelat o stare de păstrare impecabilă în tot ce era esențial, a mai apărut un element care confirma apartenența și paternitatea lucrării: în planul al doilea au ieșit la iveală urme ale unei a doua figuri, în poziție de rugăciune, avînd la piept Crucea Cavalerilor de Malta, figură ce reprezenta pe unul din frații băiatului, Fernando, care fusese cu certitudine cavaler ioanit; acesta apare și într-un studiu preliminar al lui Rubens, păstrat la Stockholm.

Tot lui Gustav Glück i se datorește și descoperirea unui alt tablou de Dürer: *Portretul unei tinere venețiene*. Un mic negustor de artă polonez cumpărase de la un particular lituanian micul portret pe lemn de 33 × 25 cm și-l oferise în 1923 directorului Galeriei vieneze. Tabloul nu inspirase pînă atunci nicăieri încredere, deoarece falsurile vechi după tablourile lui Dürer nu sînt deloc rare. Venețiana a rezistat însă tuturor examenelor critice. Monograma lui Dürer și anul 1505 s-au dovedit a fi autentice. Este unica pictură păstrată din primul an al celei de a doua călătorii întreprinse de maestru în Italia, începută în toamna anului 1505.

Tocmai colecțiile particulare necunoscute publicului pot ascunde uneori comori nebănuite. Astfel, în colecția baronului Schlichting din Paris a fost descoperit un dublu portret al pictorilor Van Dyck și Rubens, despre a cărui autenticitate și valoare colecționarul nu știuse nimic. Fusese pictat de tînărul Van Dyck în 1620, cînd avea numai 20 de ani.

Tot într-o colecție necercetată, într-un castel aflat în izolare romantică, a descoperit cercetă-

torul Walter Cohen, în anii '20 ai secolului nostru, un tablou de altar aparţinînd aceluiaşi maestru neerlandez Jan van Scorel. Paternitatea acestei descoperiri îi revine tot vechiului cronicar de artă Van Mander.

„Cu cîtăva vreme în urmă — scrie Cohen în revista de artă «Oud Holland», în 1927 — baronul Maximilian von Fürstenberg m-a invitat la castelul Hugenpoet de lîngă Kettwig în Renania, ca să-i văd colecţia." Expertul răspunde cu plăcere invitaţiei şi găseşte, spre marea sa mirare, un altar considerat pierdut de cercetători, care pe panoul principal reprezintă Intrarea lui Isus în Ierusalim; Cohen îl identifică pe creatorul altarului ca fiind canonicul Jan van Scorel din Utrecht. Pentru acesta există o dovadă convingătoare: la zugrăvirea peisajelor din Ţara Sfîntă, vechii maeştri îşi dădeau frîu liber imaginaţiei, elementele constitutive fiind luate, însă, tot din lumea ce le era cunoscută. Ceea ce a realizat Jan van Eyck în peisajele Altarului din Gand, este chiar foarte mult: el a redat acolo lămîi şi palmieri pe care-i cunoştea din călătoria făcută în Portugalia. Cînd însă artiştii nordici voiau să redea oraşul Ierusalim, ei recurgeau la exemplul ce le stătea cel mai la îndemînă — îi dădeau aspectul unui oraş neerlandez cu ascuţitele sale turnuri gotice. Aici însă lucrurile se prezintă cu totul altfel. Jan van Scorel fusese efectiv în Ţara Sfîntă, unde a executat numeroase studii. Ierusalimul său este demn de încredere ca o fotografie.

Bătrînul biograf Van Mander povesteşte că Scorel a pictat altarul pentru prietenul şi amfitrionul său, decanul Harmen van Lochorst, un mare iubitor de artă, şi că panoul central reprezenta Duminica Floriilor, cînd Isus îşi face intrarea în Ierusalim. Oraşul este redat aici (ceva cu totul neobişnuit pentru vremea sa!) direct după natură, şi se văd copii şi evrei care presară ramuri şi veşminte pe drum, precum şi alţi oameni. Era un poliptic comandat de prietenii decanului ca tablou votiv pentru Catedrala din Utrecht.

Pictorul realizase tabloul în 1526 sau 1527 la Utrecht, imediat după călătoria sa de cinci ani în Palestina și Italia, utilizînd studiile realizate la Ierusalim. Paternitatea lui Scorel era prin urmare incontestabil dovedită.

Acum se putea scrie fără lacune și istoria acestui altar, pentru care mai existau ambele voleuri interioare și unul exterior. În timpul furiei iconoclaste din 1566 — pictorul Jan van Scorel murise cu trei ani înainte — fiul său Victor ascunsese opera, păstrînd-o pînă la moartea sa, intervenită în anul 1617. După aceasta altarul a ajuns la castelul Nijenrode, în posesia familiei Van den Bongaerdt, apoi a migrat, ca moștenire, în Germania, la familia Fürstenberg. Dar și voleul care mai lipsea a fost regăsit, cu 12 ani mai tîrziu, într-un loc foarte îndepărtat. Lui Max J. Friedländer, merituosul om de știință cunoscut îndeosebi prin monumentala sa lucrare în 14 volume „Pictura veche a Țărilor de Jos", i-a fost dat să descopere acest panou în posesia unor aristocrați din Tirol. Un colecționar olandez a achiziționat altarul astfel reîntregit și l-a donat Muzeului Central din Utrecht.

Acestea sînt descoperiri deosebit de fericite, asemeni întoarcerii fiului rătăcitor, în cazurile în care este vorba de reapariția unor opere renumite, bine cunoscute documentar, pomenite în vechile biografii de artiști sau inventare, considerate însă pierdute de cînd lumea. „Detectivii" savanți sînt mereu în căutarea unor asemenea opere, mai bine-zis în stare de veghe permanentă, cu excepția cazurilor cînd există informații demne de încredere despre data și circumstanțele distrugerii lor. Ei știu care opere ale marilor maeștri sînt dispărute, și pentru multe din aceste piese există un fel de „scrisori de urmărire" cu numeroase semnalmente. Ele trebuie să corespundă pentru ca descoperirea să nu se soldeze cu vreo amară deziluzie.

Descoperirile care completează fondul operelor de artă sînt în măsură să lărgească cunoștințele noastre în diferite direcții. Pe baza conținutului, opera de artă poate fi deseori încadrată într-o

serie tipologică: o Bunăvestire face parte din grupul foarte mare de Bunăvestiri care străbat întreaga istorie a artei creştine; chiar şi un portret, fie pictură fie sculptură, îi dă specialistului indicaţii precise cu privire la grupul în care poate fi încadrat. Nu lipseşte aproape niciodată materialul de comparaţie care să îngăduie supoziţii privind perioada şi locul de execuţie, valoarea şi paternitatea presupuse. Dacă la capătul examinării acestor elemente se impune un nume de artist, atunci opera descoperită constituie o verigă ipotetică sau chiar certă în lanţul creaţiilor sale. Ea ne ajută să limpezim imaginea de ansamblu pe care am avut-o pînă acum asupra acestui maestru.

În anul 1877, pe cînd avea 32 de ani, Wilhelm Bode a găsit la Paris un bust de bronz, mazilit cu dispreţ de proprietarul său. Bode a considerat bustul drept opera unui maestru din Renaşterea timpurie, avea chiar o anumită presupunere cu privire la persoana celui portretizat şi credea a nu greşi atribuind sculptura celui mai mare maestru al epocii respective, lui Donatello. El povesteşte modul în care a ajuns să facă această descoperire într-o mică scriere, care trădează multe lucruri interesante dintr-o activitate muzeistică de 50 de ani. Iată ce scrie el:

„La achiziţionarea bustului în mărime naturală a lui Lodovico Gonzaga am avut un noroc cu totul deosebit. La Paris l-am vizitat pe Friedrich Spitzer, un cunoscut negustor de artă amator parizian, care mai locuia pe atunci într-o casă pe Rue de Rivoli. Tocmai îmi arătă comorile sale, cînd se anunţă pe neaşteptate baronul Adolphe Rothschild, protectorul şi cel mai bun client al său, cu care, dintr-un motiv oarecare, ţinea să nu mă întîlnesc. M-a rugat să trec într-o cămăruţă cu fereastra spre curte, o debara cu fel de fel de lucruri depozitate în ea. Pe jos zăcea un bust de bronz fără soclu, care mi-a atras atenţia. L-am examinat atent şi Spitzer m-a surprins cu bustul în mînă cînd a intrat în încăpere şi m-a întîmpinat cu cuvintele: Falsul ăsta oribil l-aţi fi putut lăsa
363 liniştit pe jos; mi-e şi ruşine că m-am lăsat tras

pe sfoară cumpărîndu-l. La această mărturisire din partea sa — încheie Bode — am devenit prudent, trecînd sub tăcere impresia mea că bustul s-ar putea să fie un studiu al lui Donatello pentru proiectata statuie ecvestră a marelui condottier din Mantova. Peste cîteva săptămîni am reușit să achiziționez «falsul» cu 3000 franci printr-o cunoștință a lui Spitzer."

Și în acest caz este valabil ceea ce am afirmat la început: „descoperirea" presupune intuirea valorii, și cu cît mai cuprinzătoare și temeinice sînt cunoștințele unui erudit, cu atît mai sigur va reuși să facă descoperiri ce par atît de misterioase unui neinițiat. Nu este deloc întîmplător faptul că trebuie să revenim atît de des la Wilhelm von Bode. Acest om nu era defel un răsfățat al norocului, cum se spune deseori, adică un om care nu trebuie decît să se aplece și să ridice galbenul. Bode și-a însușit arsenalul științific cu o sîrguință nemăsurată, o perseverență fără egal și cu prețul unor mari sacrificii. Uriașul său bagaj de cunoștințe, memoria ce dădea arareori greș și ochiul său critic de cunoscător care vedea esențialul — și nu norocul, chiar dacă el însuși îl numea uneori așa — l-au ajutat să facă atîtea descoperiri spectaculoase. Bagheta sa magică era uluitor de eficace, dar cu vrăjitoria n-avea nimic de-a face, chiar dacă deseori lăsa această impresie.

Se mai ivește totuși și în știință, ca și în viață uneori, cîte o coincidență enigmatică de întîmplări exterioare care nu prezintă nici o corelație între ele și îi apar doar creierului nostru ca avînd legătură cauzală, ca și cum ar fi acționat aici o previziune inexplicabilă. Întîlnim pe stradă un om pe care nu l-am mai văzut de mult, ajungem chiar în fața lui și ne pregătim să-l salutăm, cînd ne dăm seama brusc, uluiți și jenați, că de fapt nu este el. O asemănare exterioară a siluetei și a mișcării ne-a înșelat. Însă peste zece minute cunoștința respectivă apare într-adevăr în fața noastră.

Așa i s-a întîmplat cercetătorului Ludwig Scheibler în jurul anului 1886 cu o pictură de Albert

van Ouwater, un „primitiv" neerlandez, care a fost elevul lui Jan van Eyck şi maestrul lui Geertgen tot Sint Jans. Se pare că din opera lui Ouwater foarte puţine au supravieţuit furiei iconoclaste. Nu ne-a parvenit nici un singur tablou cert al acestui pictor. Dar faptul că a fost un maestru renumit fusese confirmat deja de Carel van Mander, acel „Vasari al Ţărilor de Jos". Acesta vorbeşte în biografia lui Ouwater despre două lucrări pe care le descrie mai îndeaproape. Una se afla în Biserica Mare din Haarlem, aşa-numitul „Altar roman" cu Petru şi Pavel pe panoul central şi o procesiune de pelerini pe predelă. Cealaltă a fost — relatează el — un tablou de mărime mijlocie avînd înălţimea mai mare decît lăţimea şi înfăţişînd *Învierea lui Lazăr*. I-am văzut doar copia; originalul, împreună cu alte frumoase opere de artă, fusese luat de spanioli sub pretexte false şi fără nici o plată şi dus în Spania, după asediul Haarlemului. Lazăr era un nud de mare efect şi foarte frumos executat pentru timpurile acelea. Tabloul înfăţişa de asemenea o frumoasă arhitectură bisericească, avînd totuşi coloane şi alte elemente structive de prea mici dimensiuni. De o parte stăteau apostolii, de cealaltă evreii. Se vedeau şi cîteva femei frumoase şi în ultimul plan o mînă de oameni care priveau din spatele micilor pilaştri ai corului. Pictorul Heemskerck venea deseori să privească tabloul măiestrit lucrat şi nu se mai sătura contemplîndu-l. Odată i-a spus proprietarului picturii, care îi era elev: Fiule, oare cu ce s-or fi hrănit aceşti oameni? Voia să spună, că maeştrii din trecut trebuie să fi cheltuit neînchipuit de mult timp şi efort pentru a înfăptui aşa ceva."

Din relatarea lui Van Mander rezultă, prin urmare, că nu mai exista decît o copie a tabloului *Învierea lui Lazăr*, în timp ce originalul fusese răpit de spanioli cu 44 de ani înaintea apariţiei cărţii sale.

De această relatare îşi aduse aminte Ludwig Scheibler în timp ce era în corespondenţă cu un prieten al său referitor la un tablou din Muzeul Prado.

Acest prieten credea că a regăsit în *Fîntîna vieții*, considerată pe vremuri drept un original al lui Jan van Eyck, tabloul pierdut al lui Albert van Ouwater. În același timp s-au mai întîmplat însă și următoarele: Wilhelm Bode a primit din Italia un pachet de fotografii de genul acelora pe care negustorii de antichități le trimit galeriilor în chip de ofertă. Bode era obișnuit ca asemenea oferte să fie „de regulă lipsite de interes". Numai marfa nevandabilă este oferită astfel spre „soldare". Cu toate acestea, de astă dată frunzări oferta sosită din Genova. Și dintr-o dată deveni foarte atent. Ținea în mînă fotografia prost executată și înnegrită a unei vechi picturi neerlandeze, care reprezenta Învierea lui Lazăr. Îi arătă fotografia lui Ludwig Scheibler, ca să-i afle părerea. Acesta răspunse că, deși nu-l cunoaște pe maestru, poate afirma cu certitudine că pictura trebuie să fie renumita operă descrisă de Carel van Mander, cea a lui Albert van Ouwater din Haarlem, sau cel puțin o copie veche a acesteia. Această presupunere i-a fost sugerată și de corespondența pe care tocmai o purtase. Cîteva luni mai tîrziu Bode examina tabloul la Genova și se convinse că Scheibler nu se înșelase. Pictura era originalul lui Ouwater, dispărut fără urmă cu prilejul jefuirii Haarlemului (1573); tabloul s-a aflat în ultimul timp, sub denumirea eronată de „Dürer", în palatul Manelli din Genova. Bode a reușit să achiziționeze pentru Muzeul din Berlin, la prețul de 30.000 mărci, acest unic tablou păstrat al pictorului din Haarlem.

Cu Ouwater ne apropiem foarte mult de primii mari maeștri ai nordului, frații van Eyck, a căror precocitate incomparabilă le-a dat atîta bătaie de cap cercetătorilor, artiștilor și amatorilor de artă din lumea întreagă. Nimeni nu-și putea explica cum a fost posibil ca o performanță artistică de o asemenea perfecțiune să apară fără vreo legătură vizibilă cu modele înrudite, fie și mai slabe, adică „din nimic". Aceasta a constituit o enigmă și pentru Vasari, primul istoric al artei. El i-a numit pe frații Van Eyck inventatorii picturii

în ulei şi întemeietorii unui nou stil pictural. Marea enigmă Van Eyck i-a obsedat pe savanţi şi ei au făcut încă de la începutul secolului nostru primii paşi hotărîtori pentru descoperirea trep telor premergătoare care trebuiau să ducă la această culme a artei.

Contele francez Paul Durrieu, istoricul de artă belgian Georges Hulin de Loo şi austriacul Max Dvořák s-au prezentat aproape simultan cu descoperirile lor. Contele a publicat în anul 1902 o parte dintr-un manuscris, păstrat sub numele de „*Heures de Turin*" la biblioteca din Torino şi împodobit cu miniaturi care permiteau să se identifice o neîndoielnică legătură cu tablourile fraţilor Van Eyck. Imaginile publicate de Durrieu fuseseră executate în alb-negru în tehnica *lichtdruck*, un procedeu înaintat pentru 1902, fără ca reproducerile să fi atins, însă, nivelul cel mai înalt din vremea aceea. Cu toate acestea, ele au devenit documente de neînlocuit, căci avea să se petreacă ceva extrem de dureros.

Publicarea manuscrisului miniat de la Torino a constituit o senzaţie pentru lumea istoricilor de artă. Savanţii se simţeau obligaţi să studieze cu propriii lor ochi aceste miniaturi, printre care unele se dovedeau a fi precursoare ale artei eyckiene, altele însă — şi mai ales acest lucru era senzaţional — păreau a fi realizate chiar de fraţii Van Eyck. Însuşi Wilhelm Bode era în drum spre Torino cînd îl ajunse din urmă vestea cutremurătoare — era în 1904 — că un incendiu izbucnit în biblioteca din Torino a mistuit, împreună cu alte valori de neînlocuit, şi vestitul ceaslov ilustrat. Această grea lovitură a fost în parte compensată mai tîrziu, descoperindu-se peste cîţiva ani la Milano părţi ale unui manuscris împodobit cu ilustraţii, care făcuseră parte din aceeaşi „Heures de Turin". Fragmentele proveneau din colecţia ducelui Trivulzio din Milano şi fuseseră donate Muzeului municipal din Torino.

Savanţii se aflau pe o pistă bună: legătura dintre pictura pe suport de lemn şi pictura de miniaturi putea fi demostrată. Depedenţa picto-

rilor de panouri de miniaturişti s-a dovedit însă pînă la urmă o ipoteză eronată. Se pare că manuscrisul de la Torino nu conţine originale ale fraţilor Van Eyck, fiind vorba mai degrabă de cópii mai mult sau mai puţin libere ale unor opere eyckiene dispărute. Însă, concomitent cu miniaturile de la Torino, s-a făcut şi o altă descoperire, la fel de importantă. A început să se contureze personalitatea pictorului flamand Melchior Broederlam din Ypres. S-a descoperit că între 1392, şi 1399 a pictat pentru Mănăstirea certozanilor din Champmol, Burgundia, voleurile unui altar sculptat, păstrat la muzeul din Dijon. Astfel a putut fi reconstituită o întreagă treaptă premergătoare altarului de la Gand, capodoperă ce părea înainte atît de singulară şi inexplicabilă.

Vedem, aşadar, încotro ţintesc eforturile cercetătorilor contemporani. Descoperirile nu au drept singură menire îmbogăţirea colecţiilor cu obiecte de artă frumoase şi valoroase. Este vorba de probleme mai profunde. Ştiinţa năzuieşte la clarificare, la dezvăluirea corelaţiilor, la cunoaşterea cauzelor şi efectelor, a legităţilor actului de creaţie spirituală. După cum în cercetarea suprafeţei Terrei petele albe se restrîng tot mai mult, şi în cercetarea de artă elementele necunoscute sînt succesiv încercuite şi atacate, pînă ce semnele de întrebare pot fi şterse unul după altul. Cucerirea acestor pete albe pe harta artei se desfăşoară potrivit unor metode bine gîndite, iar rezultatele obţinute se datoresc unor cercetări sistematice şi combinaţii perspicace. Am văzut că lista atît de lungă a capodoperelor dispărute a putut fi scurtată în mod fericit prin redescoperirea unor piese. În acest domeniu, aşadar, cercetările se concentrează asupra unor opere de artă izolate.

Nu arareori însă lipseşte în întregime opera de o viaţă a cîte unui maestru renumit, a cărui activitate fusese consemnată în izvoarele scrise. Există căi care să ducă la descoperirea măcar a cîtorva din operele dispărute? Şi care sînt metodele folosite în asemenea cazuri de cercetători? Vom urmări

de astă dată activitatea unui adevărat maestru între „detectivii" artei. Este vorba de Georges Hulin de Loo, care a elaborat, în cursul a 40 de ani de antrenare a inteligenței sale, metoda „indiciilor convergente"; această metodă constă în urmărirea tuturor indiciilor și caracteristicilor care tind către un punct de intersecție comun. Hulin povestește el însuși cum a reușit să descopere moștenirea artistică considerată pierdută a pictorului și miniatorului Gerart (Gheeraert) Horenbaut din Gand.

A început prin a culege izvoarele scrise asupra maestrului Gerart din Gand, care era menționat uneori și cu numele de Girardo di Guant (= Gand) sau Girard Harenbourg, Hoorenbault, Huerenbaut, Horenbaut, Horebaut sau Hornebolt. Patru autori ne dau informații importante cu privire la Gerart Horenbaut. Mai întîi un amator de artă italian, care a scris un foarte conștiincios jurnal de călătorie; este vorba de Marcantonio Michiel care, atîta timp cît numele său fusese încă necunoscut, era numit „Anonimo Morelliano". (El constituie o sursă importantă și pentru elucidarea multor alte probleme de artă.) Apoi jurnalul de călătorie în Țările de Jos al lui Albrecht Dürer. În al treilea rînd, un călător italian, pe nume Ludovico Guicciardini, care este autorul unei descrieri a Țărilor de Jos, realizată între anii 1550 și 1600. Și, în sfîrșit, iarăși Carel van Mander. Acestea sînt cele patru izvoare scrise. Din ele aflăm următoarele: Maestrul Gerart Horenbaut a fost unul din cei mai reputați pictori și ilustratori de carte în jurul anului 1500. Îi revine o bună parte din prețioasele miniaturi care împodobeau cărțile de rugăciuni ale principilor și patricienilor bogați. Una din cele mai renumite cărți de acest fel, „Breviarul cardinalului Grimani", păstrat azi în Biblioteca San Marco din Veneția, a fost ilustrată de Horenbaut, împreună cu alți doi maeștri. Albrecht Dürer l-a întîlnit în 1521 la Antwerpen, cînd a făcut cunoștință și cu fiica în vîrstă de 18 ani a maestrului Gerart,
 Suzana, o fată extrem de dotată, de la care a

cumpărat pentru un gulden de aur un tablou cu Mîntuitorul, pictat de ea. Curînd după aceea maestrul Gerart s-a mutat cu întreaga sa familie în Anglia, ca pictor de curte al regelui Henric al VIII-lea, iar Suzana a făcut o partidă foarte bună, măritîndu-se cu trezorierul regelui. Carel van Mander este singurul dintre autorii pomeniți care a caracterizat mai amănunțit maniera de a picta a lui Horenbaut. Din cele două lucrări ale sale, care se puteau vedea la Gand, una consta din două voleuri ale unui altar, reprezentînd Biciuirea lui Isus și Coborîrea de pe cruce. Mander scrie: „În fundal se vedeau cele trei Marii, care vin spre mormîntul întunecos, ca o peșteră, cu lămpi mici și lumînări ale căror reflexe se văd pe chipurile lor." Vom vedea mai încolo cum s-a folosit Hulin de Loo de această relatare.

Cercetătorii de arhivă olandezi, a căror hărnicie proverbială a contribuit substanțial la aprofundarea studiilor rembrandtiene, adunaseră demult tot ce au putut găsi în documentele vechi despre maestrul Gerart. Erau date importante și încă neutilizate. Horenbaut a devenit maestru de sine stătător la Gand, în 1487. Prin 1510 și 1511 avea de făcut niște lucrări topografice pentru oraș. După aceea și-a amenajat un atelier pentru ilustrarea manuscriselor, devenind în 1515 pictor de curte al regentei Margareta, care, între anii 1516 și 1522, pe lîngă o remunerație fixă, i-a plătit ocazional comenzile executate. Una din aceste note de plată din anul 1521 menționează 16 miniaturi, fiecare pe o pagină întreagă, două vignete sau rame decorative și 700 litere aurite. O notă lipsită de importanță? Pentru Hulin de Loo, adevărat „detectiv de artă", nota constituia un important punct de sprijin.

Savantul se afla acum la o răspîntie. Pe care din căi să-și înceapă căutările? Se știe doar că maestrul Gerart fusese atît pictor de panouri cît și ilustrator de manuscrise, realizările sale fiind remarcabile în ambele domenii. Din nefericire panourile descrise de Carel van Mander s-au pierdut, existînd șanse minime de a se descoperi vreunul. Mai probabilă era perspectiva de a-l dibui pe maes-

trul Gerart în filele manuscriselor miniate, căci furiei iconoclaste i-au supraviețuit mai multe cărți decît picturi pe lemn. Acest lucru a fost confirmat și de cercetătorul german Friedrich Winkler în lucrarea sa „Pictura manuscriselor flamande" (1925). Hulin de Loo se adînci în „Breviarul Grimani" amintit deja, al cărui maestru principal fusese pictorul Simon Bening. Foile datorate acestuia erau ușor de depistat. În cursul acestei examinări, atenția savantului fu atrasă de două file cu miniaturi care purtau tocmai caracteristicile de care vorbise Van Mander: și anume fețe iluminate de o sursă de lumină. Era prima urmă.

Hulin și-a întipărit bine în minte scriitura artistică a celor două miniaturi. Înarmat cu aceste noi cunoștințe, el a mai examinat numeroase alte codice ale vremii, ajungînd în sfîrșit la cartea de rugăciuni a văduvei ducelui Galeazzo Maria Sforza, care trecuse sub formă de dar în posesia regentei Margareta și se află acum la British Museum. Această prețioasă carte de rugăciuni, împodobită cu numeroase miniaturi în text și ilustrații pe pagină întreagă, nu ajunsese, după cum a putut constata Hulin, în starea sa actuală la regenta Margareta. Ulterior i-au mai fost adăugate volumului alte file pictate, ceea ce putea fi lesne dovedit și prin prezența medalionului care-l înfățișa pe nepotul regentei, împăratul Carol Quintul. În afară de aceasta, cele 16 file adăugate, plus două rame decorative, se deosebeau considerabil prin stil de filele mai vechi. Era vorba, așadar, de 16 file, deci exact atîtea cîte îi fuseseră plătite în 1512 pictorului de curte Horenbaut, din dispoziția Margaretei. Totul se potrivea pînă în cele mai mici amănunte. Iar stilul acestor ilustrații, chiar dacă încerca să se adapteze în oarecare măsură viziunii și tehnicii maestrului milanez, era fără îndoială cel al maestrului Gerart din cele două pagini pictate ale Breviarului Grimani, cu efecte de lumini caracteristice. Astfel se găsise și cea de a doua urmă, sprijinită și din punct de vedere documentar.

Trebuia deci tentat saltul în direcţia picturii pe lemn. Hulin de Loo trebuia să ţină seama aici de diferenţele de format, care puteau determina modificări de stil. Însă anumite particularităţi stilistice repetate — ca ovalurile prelungite ale Pruncului — constituiau totuşi un fir roşu foarte concret. A reuşit să achiziţioneze pentru muzeul din Gand un triptic căruia îi lipsea însă panoul central. Voleurile reprezentau donatorii cu copiii lor şi cu îngerii păzitori. Personajele erau Liévin van Pottelsberghe, consilier imperial în timpul lui Carol Quintul, şi soţia sa, ambii în costume de prin 1520. Dar ceea ce era mai remarcabil: în faţa fiecăruia din cei doi donatori se afla, deschis, cîte un breviar bogat ilustrat. Acesta trebuie să fi fost un indiciu evident cu privire la marota pictorului, care era şi ilustrator de manuscrise. Printre toate picturile pe care le reţinea memoria lui Hulin de Loo pe una singură a mai întîlnit aşa ceva, şi anume pe un tablou al lui Simon Marmion, care fusese şi el în acelaşi timp pictor şi miniaturist. În jurul anului 1520 nu se afla însă la Gand un maestru mai mare al ilustraţiei de carte decît Gerart Horenbaut. Cele două panouri cu donatori trebuiau să fie ale lui.

În sfîrşit, a putut fi luat în consideraţie şi un al treilea triptic din Gand, *Altarul Poortakker* cu ascendenţa Sfintei Ana; era o operă timpurie, creată probabil între 1490 şi 1500. Pe această pictură Hulin de Loo a găsit o senzaţională confirmare a paternităţii maestrului Gerart. Pe tivul rochiei Salomeei se poate citi numele Gerardus, care nu poate fi pus în legătură cu nici una din persoanele reprezentate şi trebuie să fie, prin urmare, semnătura artistului. În Gand n-a existat însă între 1450 şi 1500 nici un alt „maestru Gerardus" în afară de Gerart Horenbaut. În felul acesta fusese descoperită deci o lucrare semnată a pictorului, şi anume una de tinereţe. Hulin de Loo îşi încheie raportul asupra descoperirii sale cu chemarea adresată colegilor din Anglia de a căuta şi pe Insulă urmele operelor pierdute ale lui Horenbaut.

Nu putem urmări îndeaproape metoda fiecărui savant. Această relatare este ea însăşi foarte lapidară, deoarece disciplina ştiinţei este atît de severă încît tinde să elimine tot ce este personal şi permite numai prezentarea faptelor obiective prinse în formulări scurte, absolut necesare: iată obiectul cercetării, aşa s-au desfăşurat lucrurile, acesta este rezultatul. Despre numeroasele ocolişuri, fundături şi rătăciri, speranţe şi dezamăgiri, despre investiţia de timp care reprezintă nu arareori mulţi ani de viaţă, despre eforturi şi cheltuieli nu se vorbeşte. Toate acestea sînt neimportante. Contează numai rezultatul, „fericita descoperire", după cum o numeşte lumea.

Astfel munceşte o armată întreagă de cercetători harnici, de „detectivi" ai artei, pentru a dezlega o enigmă după alta. Pînă la descoperirea adevăratului nume al maestrului, savanţii se mulţumesc cu o monogramă a lui, iar dacă şi aceasta lipseşte, cu un nume provizoriu („Notname"), un fel de X din matematică, spre a-l desemna pe artistul anonim. Maestrul E. S., Maestrul H. L., Maestrul H.W. sînt asemenea „monogramişti", care cu siguranţă îşi vor lepăda într-o bună zi anonimatul, ca şi purtătorii unor nume provizorii ca Maestrul de la Messkirch, Maestrul altarului Sf. Bartolomeu, Maestrul vieţii Mariei, Maestrul cu garoafa, Maestrul cărţilor de joc — nume ajutătoare alese după o operă caracteristică sau după locul unde a fost descoperită. Descoperirea numelui adevărat al Maestrului din Flémalle i-a reuşit lui Max J. Friedländer. Pictorul „din Flémalle" a fost identificat drept Robert Campin din Tournai (1378? — 1444), cel mai important contemporan al fraţilor Van Eyck şi maestru al lui Rogier van der Weyden.

Maestrul Michiel, pe care meridionalii l-au poreclit Flamenco, adică Flamandul, cum au procedat dealtfel şi cu numeroşi alţi artişti din Nord, a putut fi identificat datorită colaborării mai multor cercetători: Friedländer, Falck, Winkler şi Johansen. S-a putut dovedi că îl chema de fapt Michel Sittow (cca 1469—1525) şi era din Reval

(Tallin), unde emigrase tatăl său, un pictor din Mecklenburg. Documentele găsite la Lübeck au permis să se elucideze toate datele importante ale vieţii sale. Michel Sittow, care a slujit ca pictor de curte şase monarhi, a prefigurat ceva din farmecul lui Hans Holbein, cu vreo 30 de ani înaintea acestui mare maestru; şi cu siguranţă că se va reuşi să se reconstituie opera acestui pictor aproape uitat, căci o descoperire urmează logic alteia, de parcă ar asculta de legea cristalizării.

Friedrich Winkler a luminat odată profund esenţa pasiunii de descoperitor ştiinţific. El scria, printre altele:

„Norocul de a găsi şi descoperi este privit deseori ca o favoare a soartei, ca un loz cîştigător dăruit unora de zeiţa Fortuna. Însă numai cel ce munceşte planificat, sistematic, perseverent, avînd mereu în faţă obiectivul efortului depus, numai acela creează condiţiile succesului. În majoritatea cazurilor eforturile sale vor fi probabil infructuoase. Rezultatele pozitive sînt relativ rare, fiind, în bună parte, şi rodul unei experienţe ce se dobîndeşte abia prin mulţi ani de muncă. Dacă Hulin de Loo, după o activitate de peste patru decenii în acest domeniu, dacă specialiştii... bazîndu-se pe un temeinic studiu al documentelor emit ipoteze, fac valoroase descoperiri, acestea au o altă consistenţă şi fundamentare decît declaraţiile sentenţioase ale unui începător. Progresele trebuie să le aşteptăm de la asemenea cercetări metodice şi nu de la bunăvoinţa unei zeiţe din mitologie."

14

În zilele noastre

După acapararea puterii în Germania, Hitler declarase că a sosit momentul să se treacă la înfăptuirea Reichului nazist milenar, „misiune" în cadrul căreia şi arta urma să dobîndească o „nouă înfăţişare". Nu se poate afirma că zelul său în această direcţie ar fi slăbit, chiar după ce orice şansă de a cîştiga războiul se spulberase. Decretase, de pildă, să fie reconstruită clădirea Operei (Staatsoper) în Berlinul deja cuprins de flăcări, pentru ca aceasta să fie distrusă apoi din nou; pînă în pragul prăbuşirii continuă să „achiziţioneze" lucrări de artă pentru un muzeu la Linz, pe Dunăre, oraş preconizat să devină o întrupare a viselor sale de megaloman. Avuse ambiţia să intre în istorie ca sistematizator de oraşe, constructor de şosele strategice, de stadioane — asemenea celor realizate pentru Olimpiada din 1936 (Berlin) — , de imense săli de festivităţi, pieţe de paradă, de sumbre şi copleşitoare clădiri pentru ministere şi alte instituţii. Voia să depăşească în grandoare şi amploare tot ce se construise în Germania în timpul regilor şi împăraţilor din casele de Habsburg, Wittelsbach şi Hohenzollern. Cînd în 1945 îşi puse capăt vieţii în mod jalnic, Germania zăcea în ruină, îndoliată de pierderea celor mai splendide con-
375 strucţii ale unui întreg mileniu. Şi ca dintr-un

imens catafalc se înalță, cîteva zile mai tîrziu, dintr-unul din turnurile de apărare antiaeriană ale Berlinului, fumul unui incendiu care a mistuit 417 din cele mai alese picturi ale Europei.

> Ruinele monumentelor de artă ale Europei sînt acele morminte la care fiecare țară ar trebui să-și depună coroana de flori, căci ceea ce a dispărut ne aparținea nouă tuturora.
>
> Wilhelm Waetzoldt

Iconoclaștii din Bizanț, care la porunca regelui Leon al III-lea și a urmașilor săi au aruncat icoanele pe foc, calviniștii olandezi, care au urmat cu mult mai multă ardoare decît luteranii din Wittenberg exemplul dat de Imperiul Roman de Răsărit, anonimii revoluției franceze care în 1789 au doborît statuile regilor bourboni, toți aceștia au avut urmași plini de zel în cel de al III-lea Reich. Totuși iconoclastia acestora din urmă s-a desfășurat nu în condiții de răzmeriță deschisă și nu atît de vizibil ca arderea pe rug a cărților în fața Universității din Berlin. Era vorba mai degrabă de un joc ticluit dinainte, ce debutase printr-o grosolană înscenare propagandistică, continuase cu terfelirea și excomunicarea unui mare număr de opere de artă, artiști și muzeologi, ducînd pînă la urmă la izolarea multor creatori, cărora birocrația statului nazist le-a interzis orice activitate.

Una din primele victime ale acestei anihilări „discrete", pictorul Karl Hofer, profesor la Academia de Artă din Berlin, scria mai tîrziu: „Năpasta pornește de la un soi de oameni prea bine cunoscut, pe care-l urîsem dintotdeauna ca o încarnare a tot ce este mai josnic și infam: tipul plutonierului prusac secondat de fratele său bun, individul înregimentat în corporația studențească". Această acuzație era neîndoielnic greșită. Hofer nu și-a dat seama că, în timpul lui Hitler, mișcarea „iconoclastă" fusese o acțiune dirijată, o expresie a intoleranței ideologice naziste. Nici plutonierul, nici studentul corporatist nu ar fi

pornit, din proprie inițiativă, împotriva artei. Acțiunea fusese declanșată și propulsată de alte forțe. Vom face cunoștință cu ele.

După ce Hitler proclamase că arta trebuie să corespundă exclusiv „instinctului poporului primitiv, simplu", să poarte deci trăsăturile „general-inteligibilului", și să promoveze „renașterea idealului antic de frumusețe", a fost pronunțată sentința capitală împotriva creației artistice moderne, care, odată cu impresionismul și curentele care i-au urmat, a cucerit noi zone ale lumii formelor și culorilor. Era o declarație de război adresată modernilor, multor impresioniști, expresionismului, dadaismului, cubismului, futurismului, precum și artei nonfigurative. Ne mai aflăm și azi în plină confruntare cu aceste curente și variantele lor și știm că numai timpul va selecta și consacra valabilul și perenul din mărturiile lor, cînd sprințare, cînd disperate, în stare să te farmece și să te șocheze în același timp. Hitler, care se referea cu predilecție la „forțele organice ale istoriei", nu vedea că arta însăși, după cum spune Karl Hofer, „este un organism care posedă puterea miraculoasă de a se regenera mereu". Evident, dictatorul nazist nu avea nici un interes să asiste la desfășurarea acestui proces. El decretase că locul artiștilor „degenerați", al „acelor moderni care descompun arta, este la balamuc sau la pușcărie".

Cine erau însă artiștii „degenerați"? Întrucît aceștia nu fuseseră numiți expres, s-au deschis posibilități nelimitate pentru instituirea unui nou drept al pumnului față de artă. În această direcție aparatul fascist era secondat de o seamă de nulități, tradiționaliști obtuzi și meșteșugari mediocri ai artei care îngroșaseră rîndurile naziștilor, avînd astfel posibilitatea să se răfuiască cu artiștii autentici. La Weimar începuse încă din 1930 scoaterea unor lucrări moderne din expozițiile de artă și spoirea unor fresce. Acum, ajunși la putere, slujitorii nazismului au început să se agite, pornind să răscolească muzee, ateliere și colecții în căutarea operelor de „artă degenerată".

Dacă ar fi avut o brumă de cultură, ei s-ar fi mulţumit să îndepărteze din sălile de expoziţie numai lucrările care contraveneau „gustului" lor artistic. Aceasta ar fi avut însă prea puţin iz de „revoluţie". Trebuia înscenat ceva, trebuia ceva ţintuit la stîlpul infamiei.

La Karlsruhe, Stuttgart şi Mannheim, apoi la Nürnberg, Chemnitz, Dresda şi München, au fost prezentate cetăţenilor adevărate „camere de groază ale artei". „La Karlsruhe — relatează Peter Ortwin Rave — erau reprezentaţi, alături de expresionistii germani, şi artişti ca Liebermann, Slevogt, Hans von Marées şi Munch. Unele lucrări purtau plăcuţe cu specificarea „milioanelor" plătite pentru ele în timpul inflaţiei.

Preţurile nu au fost recalculate în mărci noi, pentru a crea opiniei publice impresia că tablourile au fost achiziţionate cu sume imense, iar în presă a fost chiar formulată acuzaţia de risipă cu banii contribuabililor. Tinerilor sub 18 ani li s-a interzis intrarea, pentru a stîrni astfel curiozitatea amatorilor de senzaţii tari. Din atelierele unor artişti au fost confiscate desene erotice, care au fost aşezate apoi pe o masă din expoziţie şi prezentate publicului de către un paznic".

Trucuri din acestea şi altele similare au fost folosite şi în alte locuri. Publicului i se oferea un panopticum, o expoziţie de monştri, ca la un bîlci al artei. „Da, este multă fiere în epoca noastră — îi scria Barlach unui prieten încă din martie, ca unul care fusese batjocorit printre primii — şi eu prezic o gălbinare şi o dezmeticire, ca cea de după beţie. Ici, colo au şi început să se arate simptomele." Avea să se înşele însă; multă fiere a mai trecut în sînge, dar dezmeticirea s-a lăsat mult aşteptată.

S-ar fi putut crede că invidia artiştilor mediocri, a tradiţionaliştilor şi provincialilor, precum şi dorinţa de răfuială vor rămîne doar una din excrescenţele, din fenomenele „culturale" secundare ale nazismului. Aşa părea cel puţin la început. La Berlin mai puteau fi văzute în 1933 la Marea expoziţie de artă din castelul Bellevue şi

la Sezession, picturi de Hofer, Pechstein, Purrmann, Jaeckel, Schmidt-Rottluff, Gilles, Nay, Klee, Feininger, artişti care, în provincie, fuseseră deja ţintuiţi la stîlpul infamiei.

Dirijorul Wilhelm Furtwängler luă făţiş partea unora dintre proscrişi; istoricul de artă Wilhelm Pinder îi atacă pe unii dintre purtătorii de cuvînt literari ai acţiunii iconoclaste, iar unii critici integri, printre care Richard Biedrzynski, s-au ridicat împotriva a ceea ce era considerat acum ca fiind de bun gust, împotriva tabloului „drăgălaş" agăţat deasupra canapelei, împotriva invidiei mîzgălitorilor şi a reacţiunii troglodiţilor cu gulere de catifea şi bărbi impozante.

În iulie a început să se încoloneze tineretul nazist, ca o reacţie la faptul că la Universitatea din Berlin vorbitori din rîndul studenţilor au luat poziţie în favoarea unor artişti de avangardă ca Nolde, Barlach, Rohlfs, Heckel, Schmidt-Rottluff şi Pechstein. Aceeaşi poziţie au adoptat-o şi studenţii din Halle, în timp ce un grup mic şi activ de studenţi nazişti a înjghebat o expoziţie itinerantă din opere proscrise în altă parte, expoziţie care fu prezentată în Pomerania. Au fost şi conducători de muzee hotărîţi să nu cedeze în faţa iconoclaştilor. Doi dintre ei urmau să menţină şi să salveze bastionul principal: Secţia nouă de artă din Kronprinzenpalais de pe Unter den Linden.

Galeria din Kronprinzenpalais îşi cîştigase un nume în Europa; ea urmărise mai atent decît oricare altă pinacotecă evoluţia artei de avangardă europene şi germane şi o adusese sub acoperişul ei, achiziţionase lucrări care constituiau autentice mărturii ale epocii. Aici au fost primiţi cu tot onorul, înainte chiar de a fi luaţi în seamă în propria lor ţară, artişti scandinavi, francezi şi italieni.

Kronprinzenpalais ţinea de competenţa primului ministru al Prusiei, Göring, care avea să pozeze curînd în faţa străinilor care-l vizitau în castelul său „Karinhall" drept un pătimaş colecţionar de rarităţi scumpe. El vizită la 8 şi la 14
379 februarie Secţia nouă. Avusese loc un schimb de

picturi cu Italia, lucrări ale unor pictori italieni moderni urmînd să fie predate în cadru festiv într-o sală de onoare. Göring avea impresia că cineva își bate joc de el, căci n-avea nici un fel de înțelegere pentru această artă. Cu acest prilej trecu în revistă și celelalte săli. L-a iritat un monument funerar de Käthe Kollwitz, iar într-o sală cu tablouri de Munch și-a ieșit din fire. Socotea că înțelege mai bine caracterul „nordic" în artă decît marele maestru, întocmai ca împăratul Wilhelm, care pretindea că el, ca vînător, cunoaște mai bine pădurea Grunewald decît pictorul Leistikow...

Despre Hitler se relatează că a călcat o singură dată în Kronprinzenpalais, în februarie sau în martie 1934, cînd îi făcu pe plac lui Rudolf Hess și vizită o expoziție a pictorului Karl Leipold. „Vizitatorul, odată intrat, umblă de colo-colo, fulgeră cu privirea operele expresioniștilor, însă nu deschise măcar o dată gura, nu puse nici o întrebare, se mulțumi să facă gesturi disprețuitoare".

În luna iunie a anului precedent primise o delegație de artiști cărora le-a declarat că operele din Kronprinzenpalais vor dispărea din săli, „ca documente ale unei epoci întunecate din istoria germană", iar foarte curînd Ludwig Justi, directorul Galeriei Naționale, a fost concediat.[1] Ministerul instrucțiunii publice și cultelor mai făcu o încercare să-i apere pe artiștii moderni. L-a numit în postul vacant pe dr. Alois Schardt din Halle, care a făcut o selecție din lucrările pictorilor moderni și a expus-o în etajul de sus într-o prezentare foarte avantajoasă. El a fost însă un avocat nenorocos, care în cuvîntul rostit la inaugurarea acestei noi expoziții, a căzut în cealaltă

[1] Ludwig Justi (1876—1957), care i-a urmat lui Wilhelm von Bode în funcția de director al Galeriei Naționale (1909), a îmbogățit patrimoniul muzeelor berlineze cu numeroase achiziții de lucrări impresioniste și moderne. Înlăturat de naziști la 1 iulie 1933, Justi fu rechemat în 1946 în fruntea muzeelor din Berlinul răsăritean, conducînd pînă la încetarea sa din viață acțiunea de refacere a acestora (N. tr.)

extremă, categorisind întreaga artă germană de după Konrad Witz şi Albrecht Dürer drept o fază de declin, iar clasicismul o expresie a degenerescenţei. A întors pur şi simplu toată argumentarea pe dos cu mult curaj, dar lipsit de simţul realităţii. Schardt a trebuit să dispară imediat. Nu i s-a mai îngăduit să se întoarcă la Halle; a mai apărut o dată ca orator la a 20-a comemorare a morţii lui Franz Marc, a fost arestat pe loc, reuşind peste scurt timp să fugă în America.

După toate acestea s-a lăsat pentru un timp liniştea peste Kronprinzenpalais. Încă nu fusese stabilit cui îi va acorda Hitler puteri depline în probleme de artă. Fără îndoială, această persoană nu putea fi Rust, ministrul instrucţiunii şi cultelor, probabil nici Göring, chiar dacă i se lăsaseră în seamă teatrele de stat prusace, mai degrabă Goebbels, sau poate Rosenberg. În fapt, problema n-a fost niciodată decisă în mod categoric. Goebbels a organizat „Camera de cultură a Reichului" (Reichskulturkammer) şi a izbutit, pînă la sfîrşitul anului 1936, să constrîngă 42.000 de artişti, printre care şi arhitecţi de parcuri, negustori de tablouri şi antichităţi, editori de artă şi profesori de desen, să intre în „Camera de artă" (Kunstkammer). Cine nu era înscris în această Cameră, sau era exclus din ea, pierdea dreptul de a-şi exercita profesiunea. În acelaşi timp Rosenberg fu însărcinat de Hitler cu „supravegherea spirituală şi ideologică" a partidului nazist, precum şi a organizaţiilor subordonate, înfiinţînd şi un „Oficiu pentru cultivarea artei". În reviste şi în hăţişul organelor de conducere naziste se ducea lupta pentru stabilirea competenţelor şi cîştigarea supremaţiei în domeniile disputate. Aşa se explică şi acţiunile contradictorii din Berlin, dintre care unele erau provocate de Goebbels, iar altele de Rosenberg.

Numirea conducătorilor de muzee era, ca şi înainte, de competenţa Ministerului instrucţiunii şi cultelor. Aici mai rămăseseră cîţiva oameni avînd alte opinii şi decişi să păstreze o direcţie rezonabilă. Aceştia l-au convins la sfîrşitul anului

1933 pe Eberhard Hanfstaengl să vină de la München la Berlin, ca să salveze Galeria din Kronprinzenpalais. Hanfstaengl începu să lucreze cu disperare. Scoase din sălile de expunere ceea ce putea părea prea temerar: Picasso, Gris, Kandinsky, Baumeister, Schlemmer, Belling și Scharff; îmbogăți, în schimb, prin împrumuturi, fondul muzeului cu tablouri de Marc, Macke și Modersohn. Astfel, în ansamblu, fusese păstrat caracterul modern al galeriei.

Același curaj îl demonstrară și unele orașe din vestul țării: Essen cu cele două expoziții de artă modernă, în 1933 și 1936, Duisburg cu „Ziua artei tinere", care prezenta o frumoasă colecție de lucrări ale lui Lehmbruck, Hagen cu o festivitate prilejuită de a 85-a aniversare a nașterii deocheatului Christian Rohlfs. Orașele Dortmund și Witten nu se lăsară nici ele intimidate, iar la Berlin negustorii de tablouri Buchholz, von der Heyde, Moeller, Nierendorf au fost aceia care, ca și Vömel la Düsseldorf și Franke la München, dădură azil multdisputatelor picturi.

De ce, oare, n-a fost chemat la ordine Hanfstaengl încă de pe atunci? Hitler se gîndea la Olimpiadă, menită să atragă la Berlin nenumărați vizitatori străini. În fața acestora se intenționase să se păstreze aparența unei vieți artistice la nivel internațional.

În afară de aceasta, în toiul frămîntărilor „artistice" cîștigă tot mai mult teren o idee, care se potrivea de minune cu cinismul iconoclaștilor de tip nou. Pornirea „ideologică" a naziștilor împotriva artei moderne își dezvălui dintr-o dată o fundamentală trăsătură mercantilă.

Am putea crede, oare, că la început vînătorii de tablouri și sculpturi „degenerate" au năvălit în muzee și colecții mînați de un zel sacru? În cazul acesta era firesc să urmeze aruncarea în stradă și arderea pe rug a operelor respective. Nu, lucrările erau confiscate în aceeași taină în care erau ridicate, noaptea, persoanele proscrise. În toate se ascundea un calcul rece. Se cunosc din istorie formele excesive ale nebuniei colective,

lipsa de îndurare a acelora care propovăduiesc mîntuirea prin foc şi sabie. În statele moderne însă nu prea se mai petrec lucrurile astfel, atunci cînd, ca să folosim jargonul rece al afacerilor, cineva vrea „să încheie socotelile". Încheierea socotelilor include în mod obligatoriu calculul. Crezul fanatic nu calculează. Aceşti vînători de tablouri îşi făcuseră, însă, calcule foarte precise: dacă unora le plac aceste lucrări, apoi să-şi desfacă baierele pungii şi să plătească. Noi le vom oferi prada, şi o să fie o frumoasă afacere de troc.

A fost un nazist autentic cel căruia i-a venit pentru prima oară această idee. La Essen, noul director al Muzeului Folkwang, contele Baudissin, a vîndut într-o bună zi tabloul *Improvizaţie* de Kandinsky, la un preţ de 5. 000 mărci, negustorului de tablouri Moeller. Ziarul „Völkische Beobachter" scrise încîntat că „gunoiul de aleasă calitate" din toate muzeele publice ar trebui valorificat în acest fel. Preluînd ştafeta, Baudissin răspunse într-un articol că ar trebui ca „realizările de vîrf ale artei degenerate să fie depistate şi în ascunzătorile particulare, să fie confiscate, să se dispună predarea lor şi să se stabilească pedepse pentru distrugerea lor prealabilă". Chiar aşa aveau să se şi desfăşoare lucrurile: în loc să fie distruse, lucrările de artă modernă au fost puse în siguranţă, după care urmă soldarea, „războinicii" culturii căutînd un vad profitabil în comerţul de artă.

La cîteva săptămîni după ce flacăra olimpică se stinse în stadionul de la Berlin, Secţia nouă a galeriei din Kronprinzenpalais a fost închisă. În vara anului 1937 Goebbels a primit de la Hitler indicaţia de a duce acţiunea pînă la capăt. Ministrul îl împuternici pe „profesorul" Adolf Ziegler să-i îndepărteze sistematic din toate muzeele pe „degeneraţi". Ziegler, despre care criticii de artă englezi spuneau că tablourile sale ar fi tocmai potrivite pentru reclama unui săpun, apăru cu o comisie — din care făcea parte şi inventivul Baudissin — la profesorul Hanfstaengl şi-i ceru să predea operele discreditate,

păstrate la Kronprinzenpalais. Hanfstaengl a refuzat să preia, după cum a afirmat chiar el, „funcţia de călău". Astfel căzu în dizgraţie. Comisia confiscă opere semnate de Nolde, Rohlfs, Kirchner, Otto Mueller, Pechstein, Schmidt-Rottluff, Marc, Macke, Nauen, Klee, Kandinsky, Mell, precum şi trei tablouri ale lui Lovis Corinth. În cazul altor artişti s-a pus în discuţie gradul şi maniera degenerării. Au fost „puse în siguranţă" 68 picturi, 7 sculpturi şi 33 gravuri. Comisia plecă apoi în provincie. Cînd, în toamnă, i-a fost prezentată lui Hitler la München ultima şi cea mai mare expoziţie de „degeneraţi", cele 730 piese expuse aici au fost adunate din 25 muzee germane. Ultimul mare stîlp al infamiei a fost ridicat într-o aripă a clădirii din Hofgarten, foarte aproape de „Casa artei", iar Hitler proclamă în discursul său de inaugurare a noii Case: „Vom purta din momentul acesta un neîndurător război de epurare!" El considera că încă nu fusese făcut destul. La Berlin au fost constituite în grabă cîteva noi comisii şi trimise din nou la drum. Acum nu se mai punea numai problema „epurării" artei germane. Pe Adolf Ziegler nu-l stingherea deloc faptul că împuternicirea sa menţiona numai „operele artei decadente germane de după 1910". El confiscă acum şi picturile norvegianului Edvard Munch, ale elveţienilor Ferdinand Hodler şi Herman Haller, ale olandezului Vincent van Gogh şi ale unor tineri pictori danezi. Se aflau acolo chiar şi lucrările a nouă artişti italieni, deşi s-ar fi cuvenit să se ţină seama de Mussolini. Au fost alungate în pivniţele muzeelor chiar şi operele impresioniştilor francezi, de la Manet la Cézanne.

La 13 ianuarie 1938, Hitler se duse într-un depozit de pe Köpenicker Strasse, unde fuseseră adunate toate operele de artă luate cu japca. Ordonă să se elaboreze o lege pentru expropierea fără despăgubiri a acestora şi, în general, a bunurilor de artă excluse din viaţa publică, lege dată publicităţii la 31 mai. Göring, proaspătul colecţionar, nu putea asista la toate aces-

tea inactiv și fără vreun profit. Ca prim-ministru al Prusiei ordonă pe cont propriu confiscarea unui număr de opere de artă și vinderea unor tablouri de Van Gogh, Marées, Cézanne, Signac, Munch și Gauguin, pe de o parte pentru a acumula bani, iar pe de alta pentru a le schimba contra altor picturi sau tapiserii destinate castelului său Karinhall.

Ce s-a întîmplat însă cu marele depozit din strada Köpenick? Din cele 1290 picturi, 160 sculpturi, 7350 acuarele, desene și gravuri, precum și 230 mape cu 3360 file, s-a considerat că 700 piese pot fi valorificate pe piața externă. Negustori de artă cunoscuți au primit, cu încuviințarea lui Hitler, însărcinarea să vîndă pentru început cîteva opere contra valută, „fără a se crea însă în țară impresia unei aprecieri pozitive" a respectivelor lucrări. Negustorii de tablouri au trecut la treabă și nici pînă azi nu se știe precis unde a ajuns fiecare din aceste piese alese. O parte a rămas în Germania. Cîteva au fost predate, după război, orașului Köln, pentru Muzeu, ca donație a colecționarului Josef Aubrich; alte opere au ajuns în SUA. Acesta a fost preludiul. La 19 noiembrie Hitler își dă consimțămîntul pentru marea acțiune de „soldare". La 30 iulie 1939 Galeria Fischer din Lucerna organizează, din însărcinarea statului german, o licitație de tablouri. Toată lumea știa despre ce este vorba. Firme serioase refuzară să participe. Altele au hotărît să subliciteze oferta cu ajutorul vechiului truc al comerțului de artă, unindu-se într-un soi de cartel. Participanții au făcut oferte numai pînă la un nivel dinainte convenit, însușindu-și astfel majoritatea operelor, ca să negocieze apoi lucrările între ei, la o a doua licitație nepublică, la prețuri mai ridicate. Au fost puse în vînzare 125 tablouri; între acestea se aflau opere de Gauguin, Van Gogh, Matisse, Cézanne, Braque, Chagall, Derain, Vlaminck, Marées, Ensor, Nolde, Klee, Hofer, Rohlfs, Dix, Kokoschka, Liebermann, Heckel, Marcks, Corinth, Barlach, Macke, Marc,

Modersohn, Pechstein, Kirchner, Schmidt-Rottluff și Feininger.

Licitația oficială s-a soldat cu suma de 653.800 franci elvețieni. *Autoportretul* lui Van Gogh din Galeria de stat de la München a atins 175.000 franci, *Tahiti* a lui Gauguin 50.000 franci. *Caii roșii* de Franz Marc, o podoabă a muzeului Folkwang din Essen, n-a depășit suma de 15.000 franci. A fost o soldare la un preț de nimic.

Suma totală realizată la aucțiunea oficială echivala cu 125.000 dolari sau 500.000 mărci. Cel puțin atît — dacă nu mai mult — valorează azi o singură pictură a lui Cézanne. Ce s-a întîmplat însă cu banii? Aceștia n-au ajuns nicidecum în Banca Reichului, după cum o prevedeau dispozițiile valutare foarte severe ale vremii. Hermann Göring a cumpărat cu acești bani gobelinuri flamande din secolul al XV-lea pentru castelul său de vînătoare Karinhall, iar cu 25.000 franci o bijuterie cu o gemă de rubin, „din secolul al XVI-lea", considerată operă a lui Benvenuto Cellini. Doi ani mai tîrziu s-a dovedit a fi un fals făcut din email în epoca „empire".

Dar marele depozit din Köpenicker Strasse nu era încă golit. Acesta era un fost depozit de cereale care urma să-și redobîndească vechea folosință. Cîteva muzee au fost bine inspirate cînd au cerut înapoierea unor opere, mai ales a unor lucrări împrumutate constituind proprietate particulară. 69 de tablouri, 32 sculpturi și 35 lucrări de grafică au făcut cale întoarsă, revenind în colecțiile particulare. Colecțiile publice au putut dobîndi numai 19 picturi, 9 sculpturi și 12 lucrări de grafică.

Ce să se întîmple însă cu restul? Consilierul ministerial Franz Hofmann, care răspundea de depozit, îi scrisese lui Goebbels: „Propun așadar ca restul să fie ars pe rug, în cadrul unei acțiuni propagandistice simbolice, și mă ofer să rostesc cu acest prilej un discurs funerar pipărat". Goebbels încercă să se eschiveze: „Consider că ar trebui cerută părerea lui Ziegler." Hofmann insistă din nou, în ianuarie 1939, afirmînd că cele 12.167

opere rămase reprezintă „drojdia artei degenerate, care poate fi arsă fără grijă", și-i anunță pe membrii comisiei sale: „Stocul nevalorificabil din strada Köpenick trebuie ars." Apoi iarăși, nerăbdător, către Goebbels: „Rog încuviințarea de a arde imediat restul, spre a putea elibera depozitul pentru urgenta sa folosire ca depozit de cereale." Răspuns: „Da! Dr.G." Într-adevăr, depozitul din strada Köpenick fu golit la 20 martie 1939. Lucrările de artă chipurile lipsite de valoare au fost arse în curtea comandamentului pompierilor din Berlin; se aflau acolo 1004 picturi în ulei și sculpturi, precum și 3825 acuarele, desene și gravuri. Prin urmare, de data aceasta, pompierii au fost aceia care au acționat ca incendiatori și au aprins focul, din ordin. Păcat că rugul n-a fost înălțat în incinta depozitului din acea stradă care ducea la suburbia Köpenick, unde nemuritorul cizmar demascase cîndva în fața lumii întregi efectele oribilului dresaj cazon.[1]

Cit de puțin știa lumea de soarta artiștilor și a conducătorilor de muzee excomunicați! Dintre aceștia din urmă 27 și-au pierdut slujba pentru vina de a fi protejat arta „degenerată". Majorității pictorilor repudiați li s-a interzis să funcționeze chiar și ca profesori de desen. Multora, printre care Nolde, Scharff și Schmidt-Rottluff, li s-a aplicat interdicția de a picta. Unii, ca Beckmann și Kokoschka, au emigrat; cei mai mulți au rămas și au așteptat, descumpăniți și înverșunați, pradă celor mai cumplite lipsuri.

Din scrisorile lui Ernst Barlach, sculptorul, graficianul, poetul și dramaturgul expresionist lăsat să vegeteze fără speranță pînă la moartea sa survenită la 24 octombrie 1938, ne putem da seama de tragedia unui creator scos în afara legii. Iată cum ne apare acest destin prin intermediul

[1] Aluzie la cunoscuta piesă de teatru a lui Carl Zuckmayer (n. 1896) *Căpitanul din Köpenick* (1931), virulentă satiră la adresa spiritului cazon prusac (disciplina „de cadavru", birocrația, cultul uniformei etc.) în stare să anihileze orice gîndire (N. tr.)

rîndurilor extrase din jurnalul și corespondența artistului:

«Güstrow, 9 mai 1933. Comenzile au devenit (poate doar trecător!) nule, în parte cu justificarea formală că n-au curajul să expună nimic de *mine*. Contractele de spectacole nu se respectă, uneori „în interesul autorului", alteori sînt considerate ca inexistente; expoziții asupra cărora s-a convenit ferm, cu dată precisă, nu mai au loc, deoarece „momentul" le face inoportune. Cu toate acestea vreau să rezist atîta timp cît e posibil; da, socot că nu-mi este permis să mă retrag ofensat.

26 noiembrie 1933. Astăzi ar fi trebuit să aibă loc la Teatrul de stat din Schwerin un „Matineu festiv" în cinstea mea. Franck și Griese au fost cu inițiativa, însă acum două zile a apărut o notiță în gazeta locală: matineul s-a contramandat. Motiv: nici unul.

20 decembrie 1933. Atelierul meu, în loc să se golească prin vînzări, cum ar fi de dorit, se umple tot mai mult.

2 ianuarie 1934. Nimeni nu îndrăznește să facă ceva pentru mine, nici teatrele, nici muzeele... Tot ce aud de la alții despre experiența și soarta lor este atît de îngrozitor, încît mă umple de un fel de amărăciune sălbatică, inima-mi se umple de îndîrjire, dar despre toate acestea nu se poate scrie. S-au rătăcit iarăși scrisori ce mi-au fost adresate, și-mi închipui unde zac.

7 ianuarie 1934. Vremurile în care puteam să lucrez pînă noaptea tîrziu au trecut.

6 martie 1934. Pentru expoziția de portrete ale unor personalități mecklenburgheze sau care ar fi luate în considerație pentru o tematică legată de Mecklenburg am dat Asociației artistice din Rostock patru lucrări. Să fim bine înțeleși: am făcut-o fiind solicitat și fără să mă fi ostenit pentru aceasta. Aceste lucrări au trebuit să fie scoase, iarăși fără să fi fost încunoștiințat în prealabil despre această măsură, care este echivalentă cu o sancțiune, și fără să se considere necesar a se motiva procedeul într-un fel.

30 martie 1934. ... te faci că rîzi din toată inima, dar undeva, pe dinăuntru, ceva te roade și sapă profund, nu poți scuipa viermele din tine și nici purgativele nu-și fac efectul.

7 mai 1934. Puterea necesară disocierii binelui de rău se diminuează, ceea ce este de o mie de ori inutil te copleșește tot mai mult, încît devii asemenea unui înotător care mai apare uneori la suprafață, dar care pînă la urmă, orb și surd, se dă la fund, se îneacă.

18 iunie 1934. Am devenit foarte bătrîn în această iarnă; totuși aș vrea să merg mereu înainte ca mareșalul Blücher, să-mi mai dau o dată frîu liber erupînd ca Etna. Ciudată făptură mai e și omul; se lasă mereu antrenat să se consume în inutile focuri de artificii...

11 septembrie 1934. În rest: corespondența mea este controlată, casa supravegheată, sînt pregătit pentru orice.

12 decembrie 1935. Ei bine, friza cu nouă figuri de lemn pentru Reemtsma este totuși terminată, dacă este bună sau proastă se va vedea după ce interpretarea conform „ideologiei" actuale se va fi demodat, cînd lucrurile nu vor mai fi privite prin prisma „omului din masă"... Sînt sistematic defăimat, aici ca și aiurea. Se lucrează cu spor la îndepărtarea îngerului meu din catedrala locală, grupul statuar din Kiel este supus unui procedeu avînd un scop asemănător...

6 noiembrie 1936. Patru dintre sculpturile mele în lemn urmau să figureze în expoziția jubiliară a Academiei de Artă și anume *Cioban în furtună* (cu cîine) de la Brema, *Fata înfrigurată* din Dresda și două piese laterale pentru un șemineu, aflate în Galeria Națională. Marți aceste lucrări, ca și cele ale Käthei Kollwitz, au fost îndepărtate.

22 ianuarie 1937. Nu ar fi cazul, totuși, să mi se acorde un an de liniște? Măcar din cavalerismul valabil chiar și între dușmani? Aș fi chiar dispus să consider un asemenea gest ca fiind autentic „nordic"!

20 februarie 1937. Verişoara mea Martha a descoperit întîmplător că figurează ca „evreică" pe diferite liste. Respectivii au verificat, s-au scuzat, dar aşa „au crezut", şi nu ştiu deloc dacă nu figurez şi eu în vreo cartotecă ca evreu, tocmai pentru că „aşa se crede" — în pofida documentelor foarte complete culese de sîrguinciosul dr. Dross.

30 aprilie 1937. La 20 aprilie a fost îndepărtat din biserica Universităţii din Kiel grupul statuar *Luptătorii spiritului*, care n-a fost botezat de mine astfel, dar era cunoscut sub acest nume.

5 iulie 1937. Am avut, timp de cîteva săptămîni, în sălile de la etaj ale librăriei Buchholz, o expoziţie care, oricît de modestă şi de neînsemnată ar fi fost, a găsit în general un ecou puternic, chiar pozitiv în presă. Este îngăduit aşa ceva? Se ştie doar că Barlach trebuie să fie mort — într-un cuvînt, expoziţia a fost închisă, lucrările, inclusiv desenele, „luate în păstrare". Trei domni cu funcţii la controlul artei au asistat de trei ori la interogatoriu sau, dacă este permis să mă exprim astfel, la tratative cu proprietarul; se conturează intenţia să mi se aplice măsuri care echivalează cu interdicţia totală de a-mi exercita profesiunea.

22 august 1937. Întreaga vară mi-a fost răpită, n-am putut lucra nimic, nu trecea o săptămînă fără şicane şi persecuţie. Şi se pare tot mai mult că acesta a fost doar un suav început. Va fi şi mai albastru, toate mătuşile bătrîne dau din cap...

25 septembrie 1937. Mi s-au pus la dispoziţie lucrările confiscate la Berlin. Lui Marcks i s-au reţinut cu acelaşi prilej cca 20 de bronzuri, ceea ce înseamnă că l-au ruinat; sper ca sancţiunea să nu rămînă în vigoare nici în cazul lui. Îngerul din catedrala de aici a fost scos — urmează să fie topit. Acesta este al patrulea caz cu lucrările mele din biserici — Magdeburg, Kiel, Lübeck, Güstrow... Dealtfel am vorbit pînă la saturaţie despre lucruri din acestea, similare şi legate între ele... Pînă una, alta m-au exclus din Camera scriitorilor...

23 octombrie 1937. Astăzi poți fi expulzat (la o convorbire oarecare un reprezentant al guvernului răspunzînd la întrebarea „dar ce să facă Barlach?“ a declarat: „N-are decît să părăsească țara“. Spre norocul lui n-a spus-o în prezența mea!) Poți fi constrîns să fugi peste hotare, dar te apucă groaza la gîndul că în străinătate te alienezi irevocabil, dacă nu te ucide lipsa legăturii intime cu patria... Așteptînd zi de zi lovitura nimicitoare care ți-a fost plănuită, munca încetează de la sine. Semăn cu cineva care este încolțit, urmărit de o haită; nu devii docil într-o asemenea situație, dar nici nu te umpli de ură. Numai bucătăresele obișnuiesc să disprețuiască. Atunci?! Tînjești după un oarecare nivel și la partea adversă, căci atunci totul, ura etc. ar avea sens. Dar ăsta-i nivel? Un regat pentru un dușman ca lumea! Se poate să-ți apreciezi dușmanul? Desigur, cu condiția să fie pe măsură!

16 august 1938. Îmi vînd bunurile, este aproape ca și făcut, mă duc undeva unde să mai pot lucra cîțiva ani la un anumit nivel. Nu știu încă unde, căci și acolo va trebui mai întîi să încerc a recîștiga un minimum de putere... Vă mai aduceți aminte de frumosul desen al lui Rudolf Wilke din Simpel?[1] Vagabondul său păduchios zice încîntat: „Minunat peisaj, nici un jandarm nu se vede în lung și lat...“ Un jandarm, ce pacoste inofensivă! Ce an să fi fost atunci? Era o epocă aproape divină...

4 octombrie 1938. I-am interzis categoric lui Böhmer să te neliniștească. Nu mi s-a întîmplat nimic demn de comunicat. Te-ai simți însă foarte neplăcut aici, căci nu prea sînt apt pentru conversație.

Timpul pare să se înrăutățească acum într-adevăr, și cu gripa ta, numai în parte vindecată, ai putea s-o pățești. Mă aflu la loc bun aici și cu starea oarecum ameliorată. Îți mulțumesc din

[1] Prescurtare familiară a cuvîntului *Simplizissimus*, titlul unui săptămînal satiric ilustrat înființat la München în 1896, care a polarizat timp de cîteva decenii pe cei mai buni desenatori și caricaturiști germani cu o orientare antimilitaristă, democratică (N. tr.)

suflet pentru interes și te salut pe tine și pe Elsa, în speranța unei grabnice și depline însănătoșiri.»

La 24 octombrie 1938 Ernst Barlach a murit într-un spital din Rostock.

În sala Tribunalului militar internațional din Nürnberg, la 18 decembrie 1945 lămpile și reflectoarele au fost stinse, geamurile camuflate. Fascicolul de lumină al unui aparat de proiecție taie un dreptunghi pe o pînză, apoi nu se mai aude decît vocea seacă a acuzatorului american Storey:

„Acest portret de femeie îi aparține pictorului spaniol Velázquez. Iată un tablou al pictorului francez Watteau. Acesta este *Portretul unei bătrîne* de Rembrandt..."

Tablourile prezentate de colonelul Storey făceau parte dintr-un cadou transmis lui Hitler în anul 1943 de către Alfred Rosenberg, de ziua nașterii Führer-ului, urmat de un raport asupra activității comandamentului special care se ocupa de ani de zile cu mult zel de confiscarea operelor de artă în țările ocupate. Scrisorii de felicitare îi erau anexate cîteva mape cu reproduceri; din acestea și-a ales colonelul Storey exemplele. El a citat încheierea scrisorii lui Rosenberg:

„Îmi voi îngădui să vă predau, *mein Führer*, odată cu raportul solicitat, alte 20 mape cu reproduceri. Fie ca această scurtă îndeletnicire cu lucrurile frumoase create de arta care vă este dragă să aducă o undă de frumusețe și bucurie în existența dumneavoastră actuală plină de gravitate și măreție".

Colonelul Storey a calculat bine efectul urmărit și l-a mai potențat amintind nu numai de cele 39 de volume cu reproduceri care au fost găsite și în care erau prezentate 2500 opere de artă. El afirma că dacă ar fi fost fotografiate toate lucrările, ele ar fi umplut 350 pînă la 400 de volume, căci comorile de artă jefuite pe care trupele aliate le-au găsit în salinele, tunelurile și castelele germane depășea ca bogăție patrimoniul oricărui muzeu din lume.

Pe mesele Tribunalului de la Nürnberg se aflau rapoartele de pierderi ale țărilor din vestul și

estul Europei, care relatau despre jaful şi distrugerea operelor de artă. Acuzaţia era îndreptată împotriva lui Rosenberg, Frank, Göring şi Ribbentrop şi scotea la lumină o mare cantitate de cifre şi documente. Din fericire, o mare parte din ceea ce jefuiseră naziştii a putut fi salvată pînă la urmă, altarul din Gand al fraţilor Van Eyck s-a întors acasă, la fel şi altarul de la Cracovia al lui Veit Stoss. Ceea ce-şi propusese acuzarea era să demonstreze cu cîtă consecvenţă şi premeditare a urmărit Hitler deposedarea ţărilor ocupate de operele de artă pe care le-a numit odată, într-o discuţie, „trofee itinerante ale popoarelor".

Cu toate că în limbajul ordinelor şi dispoziţiilor germane această acţiune era denumită totdeauna drept „depistare, punere în siguranţă şi adăpostire", Rosenberg a recunoscut pînă la urmă, la 16 aprilie 1946, că se preconizase ca o mare parte a acestor comori să rămînă pentru totdeauna în Germania. Chiar dacă, lucru la care el s-a referit, această pradă era considerată o compensaţie pentru pierderile suferite de Germania în materie de opere de artă şi ca „zălog" pentru viitoarele tratative de pace, exista totuşi un ordin al Führerului care le şi împărţise în trei grupe. Asupra primei grupe Hitler şi-a rezervat dreptul de a dispune, a doua grupă urma să fie înglobată în colecţia lui Göring, iar cea de a treia fusese destinată plănuitei Şcoli superioare a partidului nazist de la Chiemsee. Cînd i s-a propus, în 1874, să achiziţioneze la un preţ foarte convenabil comorile de artă din Muzeul Prado pentru Berlin, Bismarck a respins cu hotărîre această idee, căci o asemenea acţiune ar fi rănit orgoliul şi demnitatea naţiunii spaniole, întrucît fiecare popor consideră avuţia sa artistică drept avuţie naţională. Hitler, în schimb, s-a întors la practicile de jaf ale lui Napoleon. Şi el voia, ca şi corsicanul, să treacă în revistă într-o zi galeria victoriei.

Posterităţii puţin îi va păsa probabil de proporţia exactă în care au fost implicaţi la strîn-
393 gerea şi împărţirea prăzii artistice Göring sau

Rosenberg, Frank sau Ribbentrop. Ea va dori să știe ce a fost efectiv distrus și prădat de Germania nazistă în timpul războiului și ce idei sălășluiau în capul acelor „oameni" care au început să pregătească atît de prematur sărbătorirea fastuoasă a victoriei Reichului. Să încercăm să răspundem de pe acum la întrebările generațiilor viitoare.

Unde a îmbrăcat formele cele mai virulente jaful organizat de naziști în țările ocupate? În primul rînd este vorba de ocuparea și înglobarea totală a Poloniei și, în acest context, de acțiunea dusă pentru anihilarea tradiției sale istorice, de pustiirea castelelor, muzeelor și bibliotecilor sale, de jefuirea bisericilor și distrugerea monumentelor. Treaba aceasta a fost făcută atît de temeinic, încît la sfîrșit țara se prezenta ca un teren viran. Ca o primă piesă, de mare strălucire, a părăsit Cracovia celebrul altar sculptat al lui Veit Stoss, împreună cu întregul tezaur al bisericii Sf. Maria. Orașul a pierdut Muzeul Czartoryski, din Jablonnia a dispărut colecția Potocki, din Varșovia Muzeul Național, Muzeul de artă bisericească și colecția de numismatică. Castelele regilor și ale nobilimii au fost despuiate pînă la tencuială, în măsura în care nu serveau, cum a fost cazul castelului Wawel, reprezentanței noilor stăpîni.

Altfel s-au petrecut lucrurile în vest. Aici Hitler nu și-a permis să înglobeze oficial țările cucerite. Cu guvernul francez de la Vichy se încheiase un armistițiu și cel puțin proprietatea publică a trebuit să fie respectată de ochii lumii. Șiretenia cuceritorului a găsit însă o cale pe care se putea ajunge ușor la comorile artistice rămase, temporar, fără stăpîn. Evreii bogați din Paris, ca și unii din provincie, s-au refugiat în alte țări de cum s-a apropiat frontul german, cîțiva chiar la izbucnirea războiului. Palatele, casele și locuințele lor erau acum părăsite și închise. Profitînd de situația creată, Rosenberg i s-a adresat lui Hitler, arătîndu-i că ar vrea să cerceteze aceste case pentru a căuta documente, acte și alte materiale scrise și, totodată, „să le păzească de jaf". Hitler

își dădu firește consimțământul — și astfel începu confiscarea tacită a unei comori fabuloase strînse de mai multe generații. Dar să consultăm raportul celor care au efectuat confiscările. Acesta constituie documentul poate cel mai interesant din dosarul cu probe al Tribunalului de la Nürnberg privind problema bunurilor artistice. Este semnat de Robert Scholz, șeful comandamentului special al lui Rosenberg, și informează asupra activității acestei unități în perioada octombrie 1940 — iulie 1944.

Prima incursiune a fost făcută în palatul Rotschild din Paris, apoi în reședințele de la țară ale familiei, apoi în castelele de pe Loire, în depozitele și magaziile firmelor de transporturi din Bordeaux și alte orașe de pe coastă, unde fuseseră stivuite lăzi cu opere de artă spre a fi expediate în America. Au fost de asemenea supuse percheziției toate firmele de transporturi din Paris care țineau ascunse bunuri ale fugarilor. Asemenea familiei Rotschild, ceilalți mari colecționari evrei — Kann, David-Weil, Levy de Benzion, Seligmann — ambalaseră cîte ceva, lăsînd însă multe obiecte de preț la fața locului. Toate acestea au fost strînse, înregistrate și fotografiate la Muzeul Jeu de Paume sau în Luvru, totalizînd 21.903 obiecte de artă. Ele au fost duse în Germania, ambalate în 4174 lăzi repartizate în 29 transporturi speciale. Ce fel de pradă era aceasta? Iată ce raportează Scholz:

5281 picturi, pastele, acuarele, desene;
684 miniaturi, picturi pe sticlă și email, manuscrise și incunabule;
583 sculpturi, teracote, medalii și plachete;
2477 piese mobilă de mare valoare artistică;
533 piese textile, covoare, tapiserii, broderii, țesături coptice;
5825 piese de „artă minoră", porțelanuri, bronzuri, faianțe, majolici, ceramici, bijuterii, monede, obiecte din pietre prețioase;
1286 opere de artă extrem-orientală;
219 opere de artă antică.

Sub această listă raportorul a scris: „Excepționala valoare artistică și materială a operelor de artă luate în posesie nu poate fi exprimată în cifre. Tablourile, mobilele de epocă din secolele XVII și XVIII, gobelinurile, operele de artă antică și bijuteriile Renaissance ale familiei Rotschild constituie obiecte de un caracter atît de singular, încît o evaluare este imposibilă, datorită și faptului că pe piața artei nu au apărut valori comparabile".

În pofida rolului său în acțiunea de răpire a operelor de artă din țările ocupate, dovedit din plin de tribunalul din Nürnberg, Rosenberg nu a cîștigat prea mult de pe urma acestei tranzacții cu valori inestimabile. Mult mai avid a fost Göring, care-și însușește, contra chitanță, din bunurile capturate, tablouri și alte obiecte de preț, îndreptîndu-le spre castelul său luxos Karinhall. Mai nerușinați au fost indivizi ca Frank și Erich Koch; acesta din urmă a transportat din Kiev și Harkov 65 de lăzi cu opere de artă în castelele sale din Prusia Orientală.

Cei care participaseră la răpirea lucrărilor de artă transportabile din țările cotropite în folosul lui Hitler, al statului nazist sau al lor personal, nu s-au ales cu nimic pînă la urmă, căci și-au adăpostit comorile furate pe un vas ce se scufunda. Dar întrucît procedaseră sistematic, cu o organizare „tipic germană" și cu o evidență riguroasă, majoritatea operelor de artă căzute pradă acestei turbate acțiuni de jaf au putut fi descoperite și recuperate după înfrîngerea naziștilor.

Echipa lui Scholz, care activase în Franța, a realizat o pradă unică. Încă în septembrie 1940, într-o scrisoare adresată trezorierului partidului nazist, Rosenberg aprecia valoarea acesteia la o jumătate miliard de mărci.

Operele de artă au fost adăpostite în fostele castele regale Neuschwanstein și Chiemsee, din Bavaria, au fost duse apoi, spre a le feri de bombardamente, în salina de lîngă Altaussee din Austria. Aici nu lipsise mult să fie distruse de bom-

be tocmai în ultimele zile ale războiului, scăpînd ca prin minune.

Liga Naţiunilor s-a ocupat încă din 1930 de soarta operelor de artă în cazul conflictelor armate. Există coşmaruri, născute, parcă, dintr-o visare în stare de veghe. Convenţia de la Haga interzice ce-i drept înstrăinarea operelor de artă dintr-o ţară înfrîntă; însă ca şi în multe alte puncte ale sale, această Convenţie a fost deseori dată uitării cînd în faţa învingătorilor apăreau depozite lipsite de apărare sau colecţii care scăpaseră pînă atunci ca prin minune. După cel de al doilea război mondial, un diplomat francez, salutînd reîntîlnirea cu tezaurul intact al Luvrului, aminti cu tristeţe de muzeele goale ale Germaniei. Franţa a reuşit să salveze fondul ei muzeal, ascunzînd cu grijă multe din capodoperele rîvnite de ocupanţi. Anglia saluta întreaga bogăţie a galeriilor sale, care au petrecut în Wales cîţiva ani de „exil", dar şi de restaurare, şi se ofereau acum privirilor mai strălucitoare decît oricînd. Spania, în sfîrşit, sărbătorea reîntoarcerea comorilor din Prado, care fuseseră duse în Elveţia încă în timpul războiului civil. Italia răsufla uşurată. Frumuseţea sa muzeală a suferit, ce-i drept, destule pierderi, dar în ansamblu n-a fost ştirbită. Comorile multor oraşe ale sale au găsit adăpost între zidurile Vaticanului; cele din Neapole şi Monte Cassino erau aşteptate să se întoarcă din Germania[1].

În ce priveşte patrimoniul artistic al Germaniei, acesta a cunoscut un adevărat calvar cu momente de un mare tragism. Ceea ce a pierit în toiul acestor evenimente constituie o pierdere a întregii lumi, ceea ce a fost salvat îmbogăţeşte tezaurul artistic al întregii omeniri.

Dar să vedem ce s-a întîmplat după cucerirea Berlinului?

[1] Numeroase opere de artă din Neapole şi Monte Cassino nu s-au mai întors niciodată; se pare că unele au dispărut în safe-urile unor colecţii particulare din SUA, constituind pînă în prezent un obiect de litigiu între Italia şi R.F. a Germaniei (N. tr.)

Englezul Christopher Norris şi-a publicat consemnările şi investigaţiile din anul 1945 în revista *Burlington Magazine*. El relatează: „Către sfîrşitul lunii februarie 1945 se ştia că Berlinul va fi apărat, şi s-a pus din nou în discuţie securitatea patrimoniului muzeelor. Şoselele au devenit prea vulnerabile pentru ca directorii de muzee să-şi ia răspunderea evacuării din oraş a colecţiilor. Problema i-a fost prezentată ministrului Rust care, după oarecare ezitare, i-o transmise lui Hitler. La 18 martie li s-a ordonat muzeelor să-şi evacueze colecţiile din Berlin; organele guvernamentale au primit indicaţia să pună la dispoziţie mijloacele necesare. O ambalare corespunzătoare nu mai era posibilă. Bunurile muzeale au sosit fără un anunţ prealabil la minele de la Ransbach, Kaiserroda şi Grasleben din Turingia. Se spune că comoara ghelfilor abia a scăpat de nimicire pe şosea deschisă... Primul transport a părăsit Berlinul la 11 martie, iar ultimul, al zecelea, la 7 aprilie. Multe au mai rămas în cele două turnuri-bunchere de apărare antiaeriană. O bombă incendiară ce pătrunsese într-un depozit al Monetăriei Reichului în noaptea de 11 spre 12 martie, ca şi jeturile de apă ale pompierilor au provocat mari pagube. Aici au fost distruse printre altele 180 de lăzi ale Bibliotecii de artă, o parte a colecţiei de gravuri ornamentale, porţelanuri din Schlossmuseum şi 20 covoare de mare valoare ale secţiei islamice.

Tirul de artilerie asupra Berlinului a început la 21 aprilie 1945. În timp ce paznicii de muzeu de la turnul de apărare antiaeriană de lîngă Grădina zoologică au rămas la posturile lor, cei de la turnul din Friedrichshain se pare că au fost retraşi. Oraşul a căzut la 2 mai. Membrii mai inimoşi ai conducerii muzeelor au făcut tot ce le-a stat în putinţă pentru a împiedica jaful în clădirea principală. Se relatează că la 3 mai directorul general a luat contact cu autorităţile de ocupaţie spre a obţine protecţie pentru clădirea Muzeului şi turnurile antiaeriene de la Grădina Zoologică şi Friedrichshain. La 5 mai s-a constatat că

colecțiile din turnul Friedrichshain erau neatinse, deși fuseseră văzuți acolo civili în căutare de pradă. Și la 6 mai, cînd clădirea a fost cuprinsă de flăcări, au fost văzuți în preajma buncherului civili. La 7 mai, reprezentanții autorităților de ocupație au vizitat turnul antiaerian și au găsit primul etaj complet ars.

Se spune că un al doilea incendiu ar fi devastat în săptămîna următoare etajul doi sau trei.

La turnul Friedrichshain s-au comis și jafuri mai mărunte. S-a observat că o mînă de civili luau cu ei, în cărucioare de copii, opere de artă sau părți detașate ale acestora. Am vizitat eu însumi turnul în august, am găsit un bărbat la intrare și am văzut coridoarele încă pline de dărîmături. Teracota decolorată, bucățile de marmură sparte, bronzurile fără strălucire și, peste toate, blocurile mari de ciment desprinse din acoperiș îți dădeau o idee despre intensitatea și furia focului ce a bîntuit aici. Se mai puteau vedea cioburi de porțelan, bronzuri mici și fragmente disparate din unele sculpturi mai mari. La începutul anului 1946 construcția a fost golită, s-au adunat dărîmăturile, iar mai tîrziu, pe baza unui acord cvadripartit, turnul a fost aruncat în aer.

Este posibil ca unele din lucrările mai mici să fi supraviețuit catastrofei, pentru că fuseseră furate. Una din ele, o pictură atribuită lui Albert Bouts (c. 1460—1549 — N. tr.) a putut fi răscumpărată mai tîrziu de un negustor în sectorul american. Pînă atunci se crezuse că a pierit în flăcări."

Într-adevăr, turnul antiaerian a ars din nou, la 15 mai, focul cuprinzînd de data aceasta toate etajele. În acest „furnal" încărcat cu opere de artă flăcările au mistuit 417 tablouri și cea mai mare parte din ramele vechi prețioase, care nu fuseseră expediate. Printre tablouri se aflau *Madona cu îngerii purtînd candelabre*, de Botticelli, pe care Vasari a numit-o odinioară, cînd a văzut-o în biserica San Francesco din Florența, o *cosa bellissima*; *Sf. Anton* de Ghirlandajo; *Zeul Pan*, această lucrare unică, de neînlocuit a lui Signorelli, comandată de Lorenzo de' Medici, una din

cele mai prestigioase realizări ale picturii florentine; strălucitoarea *Bunavestire* a lui Tintoretto; cele patru splendide picturi create de Paolo Veronese pentru a împodobi plafonul sălii festive din Fondaco dei Tedeschi de la Veneția; *Evanghelistul Matei* de Caravaggio și multe alte piese ale Renașterii mature, cunoscute și admirate de lumea întreagă.

Pot fi oare vindecate vreodată rănile pricinuite de pierderile pe care le-au suferit aici pictura flamandă a barocului matur, pictura barocă franceză și pictura spaniolă? Zece tablouri importante, de format mare, ale lui Rubens, ca *Diana surprinsă de satiri*, pe care-l cumpărase încă Marele Elector[1]; *Magdalena penitentă*, care fusese achiziționat de Frederic cel Mare; *Diana la vînătoare de cerbi*, care din secolul al XVIII-lea se afla în castelul de la Berlin; *Bacanala*, pe vremuri o mîndrie a galeriei ducelui de Marlborough la Blenheim. Goethe dăduse o înaltă prețuire portretului colectiv al *Familiei bancherului Schwabach* de Lebrun. Și acesta se afla pe lista de pierderi, ca și *Marea agitată* de Ruysdael, *Portretul unui tînăr în haină neagră* de Terborch, *Peisaj cu pădure* de Hobbema, *Batjocorirea lui Isus* și *Nimfe scăldîndu-se* de Van Dyck, *Călugărul* lui Goya și două mari tablouri ale lui Murillo. Ne vom mărgini să menționăm doar numele celorlalți maeștri: Andrea del Sarto, Fra Filippo Lippi, Tiepolo, Tițian, Jan Brueghel cel Bătrîn, Jordaens, Reynolds, Zurbarán, iar dintre cei din timpurile mai apropiate, Menzel cu *Masă la Sanssouci*. Toate s-au întîlnit în acest crematoriu al picturii europene. Ironia crudă a acestei incinerări a făcut ca, pe lîngă unele lucrări de format mai mic, să se prefacă în cenușă mai ales cele mari, acestea nefiind evacuate, deoarece cuștile transportoare ale minelor s-au dovedit a fi insuficient de cuprinzătoare pentru dimensiunea lor.

Ce s-a întîmplat însă cu celălalt buncher antiaerian, cel de lîngă Grădina Zoologică? Acesta era situat în zona orașului care, potrivit acordului

[1] Este vorba de Friedrich Wilhelm (1620—1688), principe elector de Brandenburg (N. tr.)

de împărțire a orașului, avea să revină englezilor. Aici se aflau colecții de sculpturi antice, sute de lăzi cu sculpturi gotice și din Renaștere, dintre care numeroase erau proprietate particulară. Aici zăceau tezaurul de aur al lui Priam din Troia, friza zeilor de pe *Altarul din Pergam* și capul lui *Cezar* din bazalt verde, care stătuse cîndva pe biroul lui Frederic cel Mare. Mîndrele sculpturi din Egipt, Elada, Roma, Italia și Prusia au fost apoi văzute stînd luni de zile, pe un frig de minus 20 de grade, la Karlshorst, în vagoane descoperite[1].

La Berlin au pierit, oricum, multe opere de artă. Astfel în turnul antiaerian de la Friedrichshain, de unde în timpul incendiului s-au auzit zgomote de explozii, au dispărut sarcofagul Caffarelli, 2.000 de piese de sticlărie antică, 300 vaze, 800 figuri de teracotă și aproape 5. 000 diferite lucrări de „artă minoră" antică, printre care unele din Milet, Samos și Pergam...

În cursul primelor luni de pace au plecat spre est[2], salvate din mine igrasioase, tunele și subsoluri, sculpturi monumentale din Orientul Apropiat, obiecte găsite în morminte, bronzuri, piese de artizanat și renumita colecție de cilindri-sigilii din Meso-

[1] Din fericire, după cum s-a constatat mai tîrziu, din turnul antiaerian de lîngă Grădina Zoologică au putut fi salvate multe comori de artă, printre care aproximativ 120.000 lucrări de grafică (desene, gravuri etc.) provenite din fondul Cabinetului de stampe și restituite de Uniunea Sovietică în 1958. Cf. Dr. Werner Timm, în *Staatliche Museen zu Berlin*, Edition Leipzig, 1963 (N. tr.)

[2] Operele de artă evacuate de muzeele germane în diverse puncte din vestul țării și descoperite de Aliați în cursul înaintării lor au fost strînse la Celle (zona engleză) și Wiesbaden (zona americană). În ce privește Berlinul și răsăritul țării, avînd în vedere starea de totală ruină a muzeelor din capitală și din Dresda, specialiștii sovietici au considerat că nu există condiții pentru o îngrijire corespunzătoare a operelor de artă, dirijîndu-le spre muzeele din Moscova, Kiev și Leningrad. După 1950 puterile de ocupație au hotărît restituirea comorilor de artă noilor autorități germane. În 1955 Uniunea Sovietică a restituit R.D. Germane colecția Galeriei din Dresda, iar în 1958 operele aparținînd muzeelor din Berlin. Cf. Eveline Schlumberger: *Berlin, une action concertée* în *Connaissance des arts*, I, 1971 (N. tr.)

potamia. Din bogata colecție islamică au plecat țesături, piese traforate și manuscrise, împreună cu opere de artă bizantină și coptă. Au fost expediate: fondul Muzeului Schinkel, desenele din Galeria Națională, 400 lăzi din Castelul de la Berlin (Schloss) cu valoroase mărturii din preistorie și istoria antică, cópii și reproduceri de opere extrem-orientale, peisaje chinezești, *makimono*-uri (suluri pictate, orizontale, N.tr.) japoneze, obiecte de artă în metal, printre care 3.000 de gărzi de sabie, apoi piese din jad, 200 măști pentru spectacole No, ceramică și figurine japoneze și, în sfîrșit, din Arsenal, pe lîngă arme vechi, coifuri din timpul migrației popoarelor, precum și tricornul și sabia lui Napoleon.

La intrarea Armatei Sovietice, Dresda, distrusă de aviația anglo-americană la 13 februarie 1945, semăna cu un imens crater, Zwingerul devenise un morman de pietre, iar Terasa Brühl o culisă sfîșiată. Unde erau tablourile acelei pinacoteci de renume mondial, unde se aflau comorile din Grünes Gewölbe? Către sfîrșitul războiului acestea fuseseră evacuate în galeriile săpate în stîncă ale fortăreței Königstein și ale castelului Weesenstein.

Scoase la lumină din ascunzișurile lor improvizate, au fost ambalate și transportate lucrări celebre ca: *Madona Sixtină* de Rafael, *Nașterea lui Isus* de Correggio, *Banul dajdiei* de Tițian, *Venus* de Giorgione, *Autoportret cu Saskia* de Rembrandt, și opera sa de bătrînețe *Sacrificiul lui Manoah*, alte patrusprezece tablouri de Rembrandt, șase picturi de Palma Vecchio, apoi cîte o lucrare de Tintoretto, Veronese, Rubens, Ruysdael, Murillo, Velázquez, opere de pictori romantici și impresioniști, picturile lui Caspar David Friedrich, Manet, Van Gogh, Renoir, Degas — în total 1 700 tablouri.

Ele au rămas cîțiva ani în depozitele marilor muzee din U.R.S.S., pînă la refacerea muzeelor din Berlin și Dresda. Încă nu este posibil să se facă un bilanț precis și complet al pierderilor suferite de patrimoniul artistic german. Oricît ar fi de dureroase, acestea nu sînt precumpănitoare față

de ceea ce a fost salvat. Este binecunoscut faptul că o armată întreagă de muzeologi și restauratori sovietici au luat în primire comorile de artă din răsăritul Germaniei acordîndu-le o îngrijire atentă, plină de dragoste.

La 2 noiembrie 1958, în cadru festiv, comorile de artă revenite din Uniunea Sovietică au fost expuse pentru prima oară din nou pe Insula Muzeelor din Berlinul răsăritean, printre ele piesa cea mai strălucită, *Altarul din Pergam*, precum și colecția de artă din antichitate, care cu greu își găsește egal în muzeele lumii.

La începutul anului 1964, Galeria de pictură din Dresda a editat, sub redacția dr. Hans Ebert, un catalog al pierderilor de război. După cum reiese din catalog, peste 200 de tablouri ale Galeriei au fost distruse în al doilea război mondial. Soarta a 507 picturi n-a putut fi încă elucidată. Printre cele distruse se află tablouri de Tițian, Giorgione, Jan și Pieter Brueghel, Lucas Cranach, Dürer, Ferdinand von Rayski și Max Slevogt. A pierit și *Spărgătorii de piatră* de Courbet. Pierderea listelor de inventar, care au dispărut în atacul aerian din februarie 1945, a îngreuiat imens investigațiile. În timpul celui de al Treilea Reich numeroase picturi fuseseră luate „cu împrumut" pentru a împodobi sălile de primire ale unor conducători naziști și clădiri ale ambasadelor în străinătate. Aproximativ 150 din acestea au mai putut fi depistate.

Cunoscînd evenimentele istorice, mai e cazul oare să-i punem unui director de muzeu întrebarea dacă n-ar fi putut evita cu orice preț pierderile suferite? Cred că o asemenea întrebare ar putea stîrni și astăzi o explozie de mînie, oricîți ani vor fi trecut de la acele vremuri tragice. Vrea cineva să aducă vreo imputare? A îngriji o viață întreagă opere de artă — nu este aceasta oare o profesiune care reclamă o grijă părintească? Nu s-au petrecut oare multe nopți în subsolul muzeului în timp ce cădeau bombele și nu s-a încercat totuși să se

salveze dintr-o sală oarecare ceea ce n-a putut fi evacuat, în timp ce în tavan ameninţau bombele cu explozie întîrziată? Nu s-au cerut şi nu s-au căutat oare din timp locuri de păstrare sigure? Toate acestea au fost făcute. Şi totuşi Nemesis, zeiţa răzbunării, a urcat treptele solemne ale muzeelor, a găsit în pivniţe, catacombe şi galerii de mine comorile ascunse.

La Lübeck vechile vitralii de la Marienkirche, din care peste 350 reprezentau tezaurul picturii pe sticlă şi monumentale nord-germane din jurul anului 1400, au fost depozitate după ziduri groase şi sub mai multe rînduri de bolţi, în infrastructura turnurilor. Cine putea să bănuiască că la 29 martie 1942, cînd biserica a ars, clopotele incandescente, prăbuşindu-se, vor străpunge în cădere planşeele şi vor topi conţinutul lăzilor, astfel încît s-au păstrat doar 23 de plăci de sticlă, nici măcar cele mai importante?

Muzeul Kunsthalle din Brema evacuase 36 tablouri şi 1.600 de desene, dintre care 50 ale lui Albrecht Dürer, în castelul Kranzow din regiunea Mark, considerat un adăpost absolut sigur. A venit însă sfîrşitul războiului, haosul, trupe de ocupaţie şi nu s-a mai ştiut nimic despre picturi şi desene. Ulterior, cînd acest castel a fost transformat într-o casă de vilegiatură, vizitatorii au găsit la o oarecare distanţă, în gunoi, un maldăr de pînze putrezite. Iată cum a pierit ultima operă de bătrîneţe a lui Leibl, *Portretul doamnei Rossner-Heine*, şi *Portretul doamnei Chocquet* de Renoir.

Întîmplarea alege deseori căi ocolite. Fiecare dintre noi care a încercat vreodată să-şi pună în siguranţă avutul în faţa primejdiei şi-a putut da seama cît de puţin se poate încrede omul în previziunea sa. Muzeele din Berlin propuseseră încă din 1936 construirea unui mare adăpost subteran în Pomerania, pentru toate colecţiile. Aceasta ar fi fost tot atît de puţin o cetate inexpugnabilă ca şi turnurile antiaeriene. Dacă luptele se poartă pînă la Potsdamer Platz şi pînă la Poarta Brandenburg nu mai poate fi vorba de un refugiu pentru artă.

Şi, totuşi, în timp ce mulţi tremurau pentru căminul lor, pentru mobilele, argintăria, bijuteriile lor, alţii pentru atelierul sau fabrica lor, iar milioane de simpli muritori se gîndeau cum să supravieţuiască, sute de oameni se chinuiau pentru a asigura salvarea unor comori care urmau să confere din nou strălucire şi bucurie zilelor de pace.

Să ne aţintim privirile asupra salvatorilor care, fără ca nimeni s-o fi ştiut atunci, s-au opus nebuniei destructive dezlănţuite.

Este una din amintirile consolatoare din zilele acelea crepusculare faptul că în ajutorul artei au sărit oameni cărora înainte ea le fusese puţin familiară. Cel mai mare muzeu al Europei, ale cărui bunuri au fost adunate probabil timp de secole, a fost salvat la sfîrşitul războiului datorită concursului şi îndrăznelii unor ingineri, funcţionari, mineri şi soldaţi care li s-au alăturat ocrotitorilor acestei lumi muzeale. Micul grup de răzvrătiţi a trecut prin această acţiune sub stindardul frumuseţii nepieritoare. Iată povestea faptei lor:

În regiunea austriacă Salzkammergut se află, dincolo de Pötschenpass, sus pe munte, o mică aşezare de numai cîteva case. Localitatea se cheamă Steinberg şi este situată în faţa intrării într-una din cele mai vechi saline ale Austriei, din care cristalul alb se extrage de secole. Aici minerii săpaseră cu ani în urmă, într-una din sălile subterane, o capelă. Sculpturile în lemn şi ţesăturile altarului, ca şi cununile de pe pereţi împletite din flori alpine erau perfect conservate de microclima acestei biserici de catacombă. Iată de ce un muzeolog de la Viena, vizitînd capela, a considerat că poate fi un loc ideal de adăpostire a colecţiilor vieneze. În curînd au început să se reverse spre Steinberg bunurile de preţ ale muzeelor şi bisericilor austriece. Au urmat curînd transporturi uriaşe, care fuseseră destinate noului muzeu al Reichului plănuit de Hitler la Linz, vreo 3.000 opere de artă, printre care numeroase picturi ale
405 lui Rembrandt. Aceste opere, cumpărate în bună

parte înainte de război, umpluseră pînă de curînd mănăstirea St. Florian. După ce bogăţia acestor colecţii procurate pe căi „legale" şi-a găsit loc, au urmat contrabanda, bunurile de artă ale evreilor, colecţiile familiei Rotschild de la Viena şi Paris, cele ale caselor Weil-Piccard, Levy-Benzion, David Weil, Neumann, Schipmann şi Wassermann, care fuseseră „confiscate" în capitala Franţei. Din dispoziţia lui Göring au fost luate cu japca comorile în aur ale muzeului din Neapole. Se pare că tezaurul artistic de la Monte Cassino a fost pus în siguranţă cu intenţii salvatoare şi pe cont propriu de un ofiţer german care l-a transportat la Roma. Acum, la cererea lui Mussolini, toate aceste comori, ambalate în 1.500 de lăzi, călătoreau spre nord şi căutau adăpost la Salzberg. Multe alte transporturi similare soseau inopinat. Într-una din zile apăru directorul Colecţiilor de artă bavareze, profesorul Buchner, şi ceru adăpost pentru un giuvaer care avea în spatele său o călătorie şi mai de necrezut: *Altarul din Gand* al fraţilor Van Eyck. Pămîntul Franţei nemaifiind destul de sigur, altarul a ajuns în castelul Schwanstein. Profesorul Buchner îi dorea însă un adăpost şi mai cert. A fost primit bucuros. Curînd după aceea apărură şi tablourile galeriei Schack, printre care *Insula morţilor* de Böcklin şi *Călătoria de nuntă* a lui Moritz von Schwind.

Trebuie să se fi răspîndit departe vestea că aici s-a deschis o ultimă catacombă, căci, în momentul debarcării în Normandia, au fost trimise din Franţa peste Pötschenpass lucrări din 250 colecţii franceze, iar într-o bună zi a apărut un locotenent german dintr-o companie de propagandă cu două camioane şi a transmis ordinul comandamentului suprem al Wehrmacht-ului ca să fie primite pictura maestrului Isenbrant de la biserica Notre Dame din Bruges şi *Pietà* a lui Michelangelo, această sculptură celebră în lumea întreagă.

Bunuri colecţionate, bunuri jefuite, bunuri în refugiu din toată Europa fură încredinţate salinei, cînd se apropia ultimul ceas al războiului.

Trebuie să reamintim că în ultimele săptămîni ale războiului autoritatea slăbise tot mai mult în Germania. Peste tot unde frontul se apropia, șefii locali hotărau dacă trebuie scos sau nu steagul alb. În împărțirea administrativ-politică nazistă, Salzkammergut făcea parte din ținutul Oberdonau (Dunărea de Sus) și gauleiterul se numea Eigruber. Era unul din acei fanatici mărginiți care-și arogau dreptul să tîrască în propria lor prăbușire ceea ce li se părea important. Aveau obsesia morții și voiau un sfîrșit spectaculos, despre care oamenii să mai vorbească multă vreme. Ultimul lor lăcaș trebuia să ardă și să se prăbușească asemeni palatului lui Attila.

Astfel și gauleiterul Eigruber avea de gînd să-și ia un rămas-bun care să zguduie lumea întreagă pînă în măduva oaselor: comoara din Salzberg urma să fie zdrobită în ultimul minut sub mase de stîncă aruncate în aer. El spusese încă în august 1944: „Dacă pierdem acest război, voi arunca eu însumi grenade de mînă în încăperile pline. Nu voi permite ca aceste comori de artă să cadă pe mîna străinilor". Operele de artă erau sortite pieirii. Căci ce însemnătate mai avea salvarea lor, de vreme ce „poporul german pierea"?

Intenția lui Eigruber fusese adusă la cunoștința micului grup de conservatori ai artei care administra muzeul subteran și care-și stabilise sediul în Steinberg, sub conducerea conservatorului berlinez Karl Sieber. De aceea cînd, la 10 aprilie, un camion sosi neanunțat în fața minei și descărcă patru lăzi, despre care aducătorii afirmau că sînt proprietatea personală a gauleiterului, dar care purtau inscripția: „Atenție, marmură, a nu se trinti!" această încărcătură fu examinată cu atenție. Cuvîntul „marmură" fusese proaspăt pictat peste un alt cuvînt, iar ordinul de a se așeza lăzile separat în încăperile cu opere de artă nu putea fi interpretat altfel decît că era vorba de exploziv. Într-adevăr, în lăzi se aflau patru bombe de cîte 500 kg, o încărcătură explozivă suficientă pentru a face să se năruie muntele în
 al cărui interior au fost săpate multe nivele.

Lăzile au fost introduse în mină sub amenințarea armelor. Ce o să se întîmple acum? Conservatorul Sieber sună Obersalzbergul la telefon. De acolo sosi după trei zile la Ischl un împuternicit de la statul major al lui Bormann, dr. Hummel. Acesta s-a întîlnit cu dr. Sieber, cu directorul salinei, Pöchmüller, cu restauratorul dr. Seiberl și cu dr. Rupprecht de la Muzeul de istoria artei de la Viena. Hummel aduse vorba imediat despre lăzile cu marmură. De curînd Eigruber îi spusese cu brutalitate că ordinul Führerului, conform căruia, la apropierea dușmanului, trebuie barate prin explozii intrările în depozitele cu opere de artă, nu mai are valabilitate pentru el. Operele de artă nu trebuie să cadă în mîinile inamicului. Nici Hummel nu mai vedea rostul salvării salinei. Atunci Pöchmüller, cu abilitate austriacă, îl lămuri că numai oameni calificați pot provoca explozii în mină. Acest lucru îl va explica el și lui Eigruber. Era primul pas spre a-l păcăli pe gauleiter. Domnii nici nu apucaseră să se despartă la Ischl, cînd au aflat că în ajun au fost aduse în mină încă patru lăzi cu bombe.

Peste două zile Pöchmüller se duce la Linz. Eigruber n-are decît cinci minute pentru el. Șade pe muchia unui birou și face pe furiosul. Directorul salinei vorbește fără înconjur despre lăzile cu bombe. Ele nu vor fi suficiente pentru plănuita distrugere dacă încăperile nu vor fi în prealabil închise etanș, adică dacă accesul la ele nu va fi întîi barat prin explozii, la intrări, iar bombele detonate de la distanță, prin cablu armat. Eigruber îl privește bănuitor dintr-o parte. „Fie și așa — zice pînă la urmă — faceți așa, dacă credeți că este absolut necesar. Importantă este distrugerea. Rămînem încăpățînați ca niște catîri".

Pöchmüller crede că este acum stăpîn pe situație. A doua zi, cînd organizează coloanele de perforare în vederea barării accesului în mină, reiese că este probabil nevoie de 12 zile de muncă, o perioadă îngrijorător de lungă. Dacă-i vine lui Eigruber ideea să intervină personal? Gauleiterul Terboven de la Oslo s-a expediat pe lumea

cealaltă cu o încărcătură de cxplozibil detonată în buncăr.

La 20 aprilie Pöchmüller îi împărtășește secretul și consilierului de mină Högler. Cei doi bărbați se gîndesc și la posibilitatea de a scoate pur și simplu lăzile din mină și a le arunca într-un lac. Odată cu aceasta ar crește însă și numărul celor ce află secretul și, implicit, și pericolul de trădare. Nu, așa nu merge. Se trece la numărarea pistoalelor existente și se hotărăște ca un comando de geniști care și-ar face eventual apariția să fie făcut inofensiv în subteran. Pentru orice eventualitate, dr. Seiberl vrea să ascundă operele cele mai valoroase în refugii mai adînci.

În zilele ce urmează faliile și galeriile scînteietoare ale muntelui asistă la o defilare ca de stafii. Dintr-o dată apar doi bărbați și o femeie, cu lămpile de mînă atîrnînd de centură, încărcați cu pachete grele. Sieber, Seiberl și secretara acestuia, domnișoara Schrader, au scos din rame tablourile cele mai valoroase, le-au împachetat, iar acum coboară cu ele, pe căi ocolite, pentru a nu fi observați de mineri, într-un orizont situat cu 200 trepte mai jos, ca să le așeze acolo prin colțuri. Trei zile la rînd umblă gîfîind prin măruntaiele muntelui, pînă ce *Altarul din Gand* ca și tabloul cel mai rafinat al lui Vermeer, 16 tablouri de Rembrandt și principalele piese din colecția Rotschild sînt ascunse. Apoi resursele fizice par epuizate. Din cînd în cînd mai scot cîte un tablou din mină. Picturile Galeriei Schack trec în Biserica din Altaussee, iar Sieber este suficient de temerar să atîrne în viteză cîteva picturi pe pereții atelierului și dormitorului său. Aici vor fi poate mai în siguranță decît în acest munte blestemat.

La 28 aprilie sosește un ordin al Führerului, care vorbește, ce-i drept, despre dislocarea operelor de artă, nu și de distrugerea locurilor de adăpostire a acestora; conspiratorii își zic însă că gauleiterul a devenit propriul său führer. Oricum, Pöchmüller se agață de acest ordin și-l transformă într-o dispoziție de serviciu. Îi ordonă consilierului de mină Högler să scoată bombele din mină.

Acest pas amenință să strice totul, căci se produce o coincidență neașteptată, perfidă. Cînd, la 30 aprilie, Högler tocmai vorbește la telefon și comandă un camion pentru transportul lăzilor cu bombe, se ivește deodată în cameră chiar omul care a urcat lăzile pe munte, Glinz, inspectorul ținutului și prieten cu Eigruber. El înțelege imediat despre ce este vorba. Bate tocul pistolului cu palma: cine se atinge de lăzi este ca și mort. Și o spune serios. N-are încredere în minerii care lucrează la perforare. Cere să i se trimită un sergent-major de antiaeriană, ca expert în explozii, apoi bombele le așază în mină în așa fel încît să facă să se prăbușească orizonturile chiar dacă depozitele ar fi barate cu stînci. În aceeași zi mai vine o dată la Pöchmüller și repetă amenințarea. Pentru orice eventualitate a ordonat ca o unitate de pază formată din tanchiști să ocupe imediat pozițiile pe munte.

La 2 mai sosesc tanchiștii. Sînt oameni străini de problemă, și pe care ultimul act al războiului i-a azvîrlit în această lume a minelor. Și acum se petrece minunea pe care adeseori o așteptăm în zadar: conducătorul grupului, sergentul-major Filip, este copleșit de splendoarea și strălucirea acestor opere de artă. Tanchistul simte că aici se află în joc ceva ce trebuie cu orice preț să supraviețuiască tuturor nenorocirilor acestui război și li se alătură conspiratorilor. Și-a găsit, în sfîrșit, muntele un ocrotitor de nădejde? Ziua următoare va fi hotărîtoare.

Dimineața apare la Högler un maistru miner și-i povestește că în timpul nopții a fost interceptată la oficiul poștal din Altaussee o convorbire telefonică, în cursul căreia a fost comunicată plecarea din Innsbruck spre salină a unui detașament de geniști, specialiști în explozii. Conspiratorii dau cărțile pe față. La intrarea schimbului vin în fața minerilor și stau de vorbă cu ei. În mîinile lor se află, spun ei, nu numai comori inestimabile pe care n-ar putea să le dețină nici un rege, nici un miliardar, dar și muntele lor, sarea lor, piinea și viața lor se află în joc. Vor

comite oare nebunia de a distruge această veche mină? Toţi muncitorii sînt cîştigaţi pe loc. Împreună cu tanchiştii ei se vor opune comandoului de genişti.

Comandoul din Innsbruck soseşte încă de la ora 4 la Altaussee, jos în vale. Högler le vorbeşte geniştilor ca un miner: dacă bombele vor exploda, masele de apă eliberate vor inunda totul, nu numai operele de artă, nimicind pentru totdeauna şi locul de muncă al minerilor. Să fie scoase aşadar bombele din mină.

Oamenii de ştiinţă, conservatorii, minerii, artificierii, consilierii de mină, directorul general şi tanchiştii, cu toţii împreună au salvat pentru omenire cel mai mare muzeu ascuns din lume.

15

Piraţii artei

Nu poate fi desigur pus la îndoială faptul că omenirea s-a ridicat din epocile primare barbare foarte anevoios şi încet pînă la stadiul pe care ne putem permite să-l numim o stare de moravuri constituită. Este însă tot atît de cert că omenirea n-a depăşit încă barbaria. Încă din timpurile străvechi, odată cu dezvoltarea comerţului legat de cabotaj, s-a născut şi dezvoltat tîlhăria pe mare. Vechii greci au găsit pentru aceşti cavaleri ai jafului pe apă numele deloc defamant de „piraţi", a cărui semnificaţie multiplă este rezultatul interferenţei dintre noţiunile de „experienţă", „şiretenie", „pericol" şi „spirit întreprinzător". Prin toate acestea nu răzbate timbrul indignării faţă de această plagă a navigaţiei maritime. Se poate percepe mai degrabă o anume admiraţie pentru aceşti spadasini îndrăzneţi. Într-un singur cuvînt este concentrat uneori un întreg capitol de istorie nescrisă a omenirii. Trebuie numai să asculţi cu receptivitate limbile pămîntului. Ele ascund monumente istorice, ca şi şantierele arheologilor.

Chiar dacă sensul cuvîntului „piraţi" nu lasă să se întrevadă o sentinţă depreciativă din partea celor loviţi de pacoste, totuşi de la început a fost pornită o îndîrjită luptă de apărare împotriva piraţilor. Deja regele Minos din Creta, stăpînul mărilor, şi-a ridicat flota în scopul eradicării monstrului pirateresc. Prin toată istoria navigaţiei mondiale trece ca un fir roşu existenţa unor popu-

laţii sau triburi de piraţi, ai căror adversari — ca romanul Sextus Pompeius — au contribuit la întărirea navigaţiei pe mare, fără să poată nimici, firește, această boală ereditară. Chiar şi în cursul evului mediu european puternice popoare maritime au trebuit să combată tîlharii organizaţi ai mărilor. A fost găsită în acea epocă pentru această lume dubioasă porecla de „Kaper“ (corsar), un cuvînt care iniţial exprimase doar ideea de „negustor“, „cîrciumar“, „comerciant“, ca şi cuvîntul latinesc „caupo“. Astfel s-a menţinut pînă aproape de timpurile moderne nimbul curajosului cavaler brigand, care mai ajustează profiturile negustorilor haini.

Cine-şi poate redobîndi paşnic tablourile, plăteşte şi tace.

Negustorul de tablouri Drouant, Paris

S-ar putea presupune că banditii zilelor noastre au studiat istoria timpurie a pirateriei, îmbogăţindu-şi cu ajutorul ei cunoştinţele, spre a putea diversifica în mod nebănuit metodele obişnuite de şantaj. Dacă mai înainte o prinţesă era ademenită pe un vas comercial şi răpită, readucerea ei însemna fără îndoială o frumoasă sumă ca răscumpărare; pe lîngă asemenea isprăvi banditeşti se găseau însă acţiuni probabil şi mai profitabile. Răpirea dintr-un sanctuar a imaginii Zeului provoca nelinişte întregii comunităţi. Căci pentru a evita pedepsele cereşti de care se temeau, toţi membrii comunităţii erau gata să-şi pună la bătaie avutul în vederea răscumpărării operei furate.

În esenţă, piraţii artei din veacul al XX-lea n-au inventat nimic nou. Oricum, ei speră să nu fie nevoiţi a păşi neapărat pe calea riscantă a şantajului. Poate li se oferă prilejul de a vinde unui amator opera de artă furată. Provoacă consternare printre toţi iubitorii de artă faptul că de cîţiva ani, în Europa ca şi în America, colecţiile de artă publice şi particulare sînt tot mai frecvent atacate
 de spărgători. Jefuirea bisericilor şi capelelor —

după cum s-a comunicat în 1963 din Regensburg — a luat amploarea unei epidemii. Poliţia judiciară a fiecărui *land* vest-german a început să însemne pe hărţi spargerile de biserici. În aprilie 1963 numai în registrul jafurilor de biserică reclamate „în ultimii ani" au fost consemnate 570 cazuri. Prada a constat în majoritatea cazurilor din figuri de sfinţi, relicvare şi tablouri votive.

Dacă ne angajăm să întocmim o listă neoficială, prin urmare incompletă, a tîlhăriilor de opere de artă din cca 4 ani, aceasta o facem în ideea că ar putea să constituie un stimulent pentru ca, peste tot unde acest lucru se impune, să se procedeze mai temeinic. Va trebui reflectat la măsurile ce trebuie luate atunci cînd un pirat al artei încearcă să extorcheze bani de răscumpărare pentru prada sa. Există felurite exemple de acţiuni întreprinse cu succes şi fără succes. Va rezulta că o prevenire corespunzătoare apără mai sigur şi mai ieftin valorile artistice decît cel mai rafinat sistem de recuperare a acestora.

În orice caz, comerţul cu opere de artă furate a devenit mai periculos, mai problematic. În general, naivitatea muzeelor a cedat în favoarea unor măsuri de siguranţă mai temeinice, similare cu cele ale băncilor şi firmelor comerciale. Comerţul de artă este informat în mod operativ despre cazurile de furturi; presa se ocupă de această chestiune, iar poliţia o observă şi urmăreşte mai sistematic ca înainte. Operele de artă nu pot fi strecurate pe piaţă ca maşinile vechi, cu numărul de înmatriculare falsificat. Piraţilor artei le rămîn deschise, pe măsură ce plasa se strînge tot mai tare în jurul lor, două căi: pot încerca să obţină o anumită sumă prin şantaj, acţiune legată totdeauna de pericolul arestării, sau să lase pur şi simplu prada să zacă pe undeva, dacă nu cumva îngroapă, dezmembrează sau ard operele spre a şterge orice urmă. Într-un moment de luciditate, bruma de conştiinţă le poate dicta uneori să înapoieze bunul furat.

1. La 7 septembrie 1959 din Galeria de la Hanovra a landului Saxonia inferioară a fost furat un tablou al renumitului pictor flamand Adriaen Brouwer.

2. În noaptea de 11 octombrie spărgători au scos din castelul Marienburg, lîngă Hanovra, patru opere realizate de Snyders, Cranach cel Tînăr, Rembrandt, precum şi un maestru anonim.

3. La 11 octombrie — conform altei afirmaţii la 8 decembrie — a dispărut din Muzeul Städel din Frankfurt am Main *Venus* de Lucas Cranach cel Bătrîn.

4. La 13 decembrie a dispărut din Pinacoteca din Berlin-Dahlem *Capul lui Cristos* de Rembrandt.

5. În ianuarie 1960 a fost sustras din Kunsthalle, Düsseldorf o linogravură a lui Picasso.

6. La 31 ianuarie au dispărut din vila Macourq în Ville-Franche-sur-Mer opere de artă în valoare de 370 000 de mărci.

Au mai dispărut:

7. La 7 martie, din Galeria de la Hanovra a landului Saxonia inferioară *Peisaj fluvial* al lui Jan Brueghel;

8. La 14 aprilie din Saint-Paul-de-Vence 24 picturi moderne;

9. La 23 aprilie din Kunsthalle, Hamburg *Călăreţi printre dune*, operă a lui Philips Wouwermans (secolul al XVII-lea).

10. Încă de la 4 mai la Kunsthalle din Hamburg s-a constatat lipsa unui tablou foarte important, voleul drept al *Altarului din Harvestehude*, pictat de Maestrul Bertram în jurul anului 1400. Panoul reprezintă înfăţişarea copilului Isus în templu. Altarul stătea de la o vreme într-o încăpere specială din etajul de sus al clădirii. Făptaşul a trebuit să desprindă voleul de panoul central cu ajutorul unor unelte speciale. Altarul Maestrului Bertram este atît de cunoscut amatorilor de artă din lumea întreagă încît vînzarea lui este aproape inimaginabilă.

11. Cam pe la 10 mai nişte spărgători au sus-
 tras din biserica St. Cosmae din Stade sculptura

în lemn din partea centrală a *Altarului Gertrudei*, reprezentînd-o pe Sf. Ecaterina şi avînd o vechime de 450 de ani.

12. În iunie, din Galeria Lenbach, München, a fost furat un *Portret de fată* realizat de Arthur von Ramberg.

13. La mijlocul lunii iulie, piraţi ai artei au furat din Muzeul de artă modernă din St. Tropez 57 de tablouri aparţinînd unor pictori impresionişti, cam două treimi din efectivul total. Au fost regăsite un an mai tîrziu undeva lîngă Paris, fără nici o urmă a făptaşilor.

14. În acelaşi an au fost furate din Galeria Maeght de la Paris picturi de Chagall *(Oraş medieval)*, Bazaine *(Port pescăresc)*, Fernand Léger *(Acrobaţi de stradă* şi *Nobil şi saltimbanc)*.

15. În august 1960 dintr-o expoziţie cu tablouri împrumutate organizată la Aix-en-Provence, au fost furate 8 tablouri ale lui Cézanne. Printre ele se afla şi cunoscutul tablou de la Luvru *Jucătorii de cărţi*. De reţinut că expoziţia fusese păzită zi şi noapte de doi poliţişti cu pistoale automate.

16. La 24 august, spărgători au jefuit dintr-o casă particulară din Amsterdam opere de artă în valoare de 720. 000 mărci. Un tînăr negustor de artă londonez trăsese acolo în gazdă la un prieten. Este vorba de *Judecata lui Paris* de Rubens, *Doi îndrăgostiţi pe o bancă* de Renoir, *Portretul unei doamne bătrîne* de Terborch şi un *Portret de femeie* de Verspronck. Hoţii intraseră noaptea printr-o fereastră deschisă şi căutaseră iniţial, evident, numai bani peşin, căci toate dulapurile fuseseră răscolite.

17. La 22 august 1961 National Gallery din Londra a suferit o grea pierdere. Într-un mod absolut misterios, piraţi de artă au reuşit să fure *Portretul ducelui de Wellington* de Goya. Vom mai reveni asupra acestui caz.

18. În octombrie 1961 din Muzeul de Artă din Basel a fost furată o operă a lui Lucas Cranach cel Bătrîn *Portretul principelui elector Johann Friedrich al Saxoniei.*

19. Duminică 18 februarie 1962 a dispărut din Muzeul din Aix-en-Provence *Portretul unei fete tinere* de Lucas Cranach cel Bătrîn. Tabloul fusese tăiat din ramă, prin urmare grav avariat.

20. La 12 mai a dispărut dintr-o galerie de artă din Tokio un tablou al lui Renoir, *Fată tînără*, dată sub formă de împrumut de industriaşul Fujiyama. Cel care fusese deposedat de pictura la care ţinea cel mai mult a făcut cunoscut că va dona tabloul lui Renoir Muzeului de artă occidentală, dacă hoţul îl va restitui. Astfel şi hoţul l-ar putea privi oricînd, de cîte ori ar dori-o.

21. În noaptea de 10 spre 11 iulie 1962 a fost comisă o spargere deosebit de gravă într-o renumită galerie de artă londoneză. Piraţii au furat 35 de tablouri a căror valoare totală este estimată la suma de 4,5 milioane mărci. Galeriile O'Hana tocmai organizaseră o expoziţie estivală cu opere ale impresioniştilor francezi şi ale unor pictori contemporani. A fost golită aproape întreaga expoziţie. Au dispărut astfel 10 picturi de Renoir, mai multe de Monet, Picasso, Toulouse-Lautrec, Bonnard, Braque şi Boudin. Societatea la care fuseseră asigurate tablourile oferea un premiu de 20.000 lire sterline (cca 225.000 mărci) pentru informaţii ce puteau contribui la regăsirea lor. După părerea poliţiei, furtul fusese săvîrşit de specialişti, care se pricepeau nu numai la spargeri, ci şi la pictură. Scotland Yard a alarmat întregul comerţ de artă şi a dispus, în primul rînd, supravegherea strictă a tuturor aeroporturilor şi porturilor maritime, pentru a împiedica scoaterea picturilor din ţară.

22. La 21 iulie 1962 hoţii au pătruns în vila unui om de afaceri olandez din Bloemendal şi au furat, în afară de alte trei tablouri de valoare, un *Autoportret* al lui Rembrandt. Au început imediat cercetări în colaborare cu Interpolul.

23. La 7 august au fost furate din Biserica de pelerinaj Sf. Maria din Weingarten lîngă Volkach (Main) mai multe sculpturi gotice în lemn, printre care şi o renumită operă de maturitate a maestrului Tilman Riemenschneider.

24. Pe la 10 august Casa de artă Lampertz din Köln a pierdut prin furt un voleu de altar executat de Marcellus Coffermans la mijlocul secolului al XVI-lea. Panoul reprezintă *Adorarea pruncului*. Ştirea comunicată de Agenţia germană de presă (D. P. A.) anunţă laconic — aşa cum din păcate se întîmplă foarte des — că „Hoţii n-au lăsat nici o urmă".

25. Probabil la 25 august, din atelierul unui restaurator din Haga au fost furate 15 tablouri. Hoţii intraseră în timpul week-end-ului printr-o lucarnă. Piesa cea mai preţioasă din pradă este o pictură a lui Michiels Sweerts şi reprezintă un băiat urmărind cu privirea un balon de săpun. S-a pierdut de asemenea şi o operă a lui Herri met de Bles, pe care o deplîng muzeele olandeze.

26. La 31 august 1962 se comunica din Starnberg, Bavaria Superioară: „Mai multe furturi de opere de artă comise în cursul acestei săptămîni permit, după părerea poliţiei, să se conchidă, că aici operează o bandă de hoţi «profilată» pe opere de artă." Din biserica din Meiling s-a furat statuia Sfîntului Ioan (baroc timpuriu). Sculptura stătea într-o nişă din amvonul bisericii. Din capela Sankt Alban de la Diessen lîngă Ammersee au fost furate simultan mai multe tablouri votive pictate pe lemn, opere vechi de multe secole ale artei ţărăneşti.

27. La mijlocul lunii august putea fi văzută în localitatea Thun din Elveţia, şi anume la castel, o expoziţie de obiecte preţioase din epoca *empire*. Cu toate că expoziţia era admirată tot timpul de numeroşi vizitatori ai castelului, nişte necunoscuţi au înstrăinat două valoroase desene executate cu mină de argint. Desenele reprezintă un ofiţer elveţian în serviciul lui Napoleon şi soţia sa.

28. Probabil la 17 august a fost furată din fostul apartament al reginei Luise din Micul palat de pe Pfaueninsel (Insula păunilor) din Postdam, o pictură a lui Karl Blechen, reprezentînd *Castelul de vînătoare Neustrelitz* (dimensiuni: 25 × 29 cm).

29. În noaptea de 31 august spre 1 septembrie a fost furată la Köln, dintr-un atelier de sculp-

tură din apropierea primăriei orașului, o statuie a Fecioarei datînd de prin 1500. Valoarea ei fusese estimată la 75 000 mărci. Statuia are înălțimea de 1,52 m și este proprietatea bisericii Sf. Ioan Botezătorul. Toți negustorii de artă au fost avertizați.

30. La 6 octombrie, spărgători au furat dintr-un magazin de antichități din Berlin-Charlottenburg o acuarelă a lui Lovis Corinth *(Nud de fată)*.

31. În toamna anului 1962 poliția landului Bavaria a făcut cunoscut că în diferite localități din regiunea Oberpfalz au fost furate patru statui ale Fecioarei așezate la încrucișări de drumuri. O bandă, după toate indiciile motorizată, a bîntuit prin districtele rurale Vohenstrauss și Nabburg. Dintr-o capelă din Fristlingen, districtul Dillingen, au fost furate două statui de îngeri, dintr-o capelă sătească din Schwennebach de lîngă Dillingen trei statui de sfinți, o Pietà, o statuie a Sf. Ioan și un Sf. Sebastian legat de un copac. Statuile baroce de lemn provin din prima jumătate a secolului al XVIII-lea.

32. La 16 octombrie, un spărgător a furat dintr-o vilă de la Zürich un tablou al maestrului englez Constable. Această piesă n-avea să-i aducă făptașului nici un ban. Respectivul l-a sunat la telefon pe proprietar și i-a promis că-i înapoiază lucrarea contra sumei de 30.000 franci. Cînd hoțul sosește la locul de întîlnire convenit se deschide brusc oblonul unui camion de transport, din care sar doi comisari de poliție. Ei îl prind pe șantajist înainte ca acesta să-și poată duce la bun sfîrșit amenințarea de a distruge, în caz de „trădare", opera împachetată în hîrtie de ziar. Făptașul, un elvețian în vîrstă de 28 de ani, a desfăcut pînza de pe șasiu după ce pătrunsese în vilă și a scos-o din clădire în stare rulată.

33. Abia la întrebarea unor turiști cunoscători în ale artei, dacă pot vedea și ei picturile din Sfînta Capelă, a descoperit parohul catedralei din Pesaro de la Marea Adriatică, în ziua de 17 octombrie 1962, că una din cele mai valoroase
419 picturi ale catedralei nu se mai află la locul ei

și că prin urmare trebuie să fi fost furată. Tabloul dispărut (dimensiuni 75 × 50 cm) reprezenta o Fecioară cu pruncul și Sf. Serafina. Această operă, creată în secolul al XV-lea, are, după părerea specialiștilor, o valoare considerabilă.

34. Din primăria orașului Castelvetrano din Sicilia apuseană a fost furată — conform unei informări făcută la 1 noiembrie la Roma — statuia de bronz de mărime aproape naturală a unui tînăr. Statuia datînd din secolul al V-lea î. e. n., fusese găsită în fragmente, în anul 1902, cu prilejul unor săpături la ruinele templului din Selinunt. S-ar putea ca tîlharii să fi desfăcut iar statuia în bucăți, ca s-o treacă mai ușor peste graniță.

35. La sfîrșitul lui ianuarie 1963 au fost anunțate din Engen (districtul Konstanz), două furturi de statui de sfinți comise la un interval scurt. A fost jefuită Capela Martin din Nenzingen (districtul Stockach) și Brunnenkapelle de lîngă Hattingen (districtul Donaueschingen). Este vorba de statuete reprezentînd pe Maica Domnului, pe Sfînta Ana, Fecioara și pruncul și pe Sf. Wendelin, precum și de două figuri de îngeri.

36. Associated Press a comunicat la 5 februarie că din biserica Sf. Elisabeta din München-Planegg au fost furate relicve și două statui de sfinți. Cele două statui îi reprezintă pe Maria și Ioan, fiind opere de mare preț. Valoarea lor nu poate fi estimată nici măcar aproximativ.

37. Din biroul agentului imobiliar Alfred Karlsen din metropola filmului american, Hollywood, au fost furate cu puțin înainte de 20 martie 1963 un număr de 24 de tablouri, printre care două de Tintoretto, unul de Van Dyck și unul de Gainsborough. Valoarea picturilor se estimează la 600 000 mărci. Potrivit declarației păgubașului, care imigrase cu 22 de ani în urmă din Olanda, colecția a început să fie alcătuită de bunicul său, cu peste o sută de ani în urmă.

38. În noaptea de 16 spre 17 februarie 1964, duminică spre luni, din Muzeul de artă veche din Bruxelles a fost furat un cunoscut original al lui Rubens, studii de culoare pentru un *Cap de*

negru în patru poziții diferite (format : 51 × 66 cm). În capitala belgiană furtul provocase un val de proteste, care se legau în primul rînd de măsurile de siguranță nesatisfăcătoare din muzeele belgiene. În cursul a numai șase luni acesta era al treilea caz în care au fost furate opere de artă din muzeele din zona orașului Bruxelles. Conservatorul muzeului a declarat că face de luni de zile eforturi zadarnice în vederea măririi alocațiilor bugetare ca să poată dispune de patru paznici de noapte în loc de doi. În noaptea în care a dispărut tabloul de Rubens unul din cei doi paznici era liber. Conservatorul era de părere că hoțului îi va fi imposibil să vîndă tabloul. Acesta este cunoscut peste tot deoarece este reprodus pe bancnota de 500 franci belgieni. Acest caz de piraterie a fost din fericire lămurit foarte repede. La trei zile după furt, poliția din Bruxelles a reușit să dovedească că fapta a fost comisă de tînărul Andrée Beugnies, de 19 ani, și să recupereze lucrarea. Tînărul îl sunase la telefon pe custodele muzeului de la un telefon public și a cerut ca taxă de răscumpărare suma de 850.000 franci belgieni (68.000 mărci). Poliția a reușit să-l aresteze. Beugnies pătrunsese în sala de expoziție prin acoperiș, cu ajutorul unei scări de funie confecționată de el însuși, a legat pictura cu o sfoară de jur împrejur și a tras-o după sine peste acoperiș. Rama a lăsat-o în streașină, iar tabloul l-a ascuns în locuința bunicii sale. Ca mobil al faptei Procurorul a invocat un „amestec de spirit aventurier, dezechilibru psihic și dorință de cîștig".

Relativ repede au putut să fie prinși și hoții care au intrat prin efracție, în noaptea spre 11 octombrie 1959, în castelul Marienburg lîngă Hanovra. Au fost arestați la Hamburg, la 13 noiembrie 1959. La proces s-a dezvăluit că ideea că în castel se poate pătrunde lesne, le-a fost sugerată celor doi făptași, — un muncitor de 20 de ani de la un șantier naval, și un lăcătuș de 22 de ani — de către un strungar în timp ce vizitau împreună Marienburg-ul. Peste 14 zile Haupt și

Krause escaladau zidul ca niște alpiniști, cu bocanci speciali și funii. Au căutat patru tablouri de format mic — printre care și *Venus* de Lucas Cranach cel Bătrîn — și au lăsat prada jos dincolo de zidul castelului, cu o frînghie de rufe.

Președintele tribunalului le-a pus întrebarea: „Aveați vreo idee de numele Cranach?" Unul dintre acuzați a răspuns: „Am umblat prin Hamburg și am întrebat într-o doară pe cîțiva negustori de tablouri ce fel de tip era acest Cranach și dacă a trăit într-adevăr. Apoi am vrut să plasăm lucrările. Negustorii voiau să le vadă, iar noi nu le puteam arăta, căci poliția căuta tablourile. Și-apoi negustorii nici nu prea voiau să iasă cu banii. Eu aveam însă nevoie de 3 pînă la 4 mii de mărci pentru niște cheltuieli suplimentare de construcție."

Neputîndu-și plasa prada la Hamburg, hoții au plecat la Londra. Fiecare luă cîte două tablouri sub braț, și pe la începutul lunii noiembrie se aflau la Harwich, la vamă. „A mers bine, noi nu știam o boabă englezește, ei habar n-aveau de germană, așa că ne-au lăsat să trecem cu tablourile."

Cei doi își făcuseră încă din gară, la Hamburg, la un automat de bătut la mașină, un certificat de proprietate, și acum căutau la Londra un cumpărător. „Nici cei de acolo nu voiau însă să plătească", se plîngea Haupt. „Dacă aș fi știut cît e de greu să vinzi tablouri, mă lăsam păgubaș de la început".

Pînă la urmă au lăsat prada în comision la un agent de licitații, lăsîndu-i acestuia și o adresă adevărată din Hamburg. Acolo urmau să le fie transferați banii. La Hamburg au fost arestați și condamnați la cîte un an și jumătate închisoare.

La 9 septembrie 1963 s-a anunțat la Paris că cele patru tablouri furate cu trei ani în urmă din Galeria Maeght au fost regăsite în mașina unui om care fusese arestat pentru pariuri ilicite de curse. Tablourile erau de Chagall, Bazaine și Léger.

La 11 aprilie se comunica din Marsilia regăsirea celor opt lucrări de Cézanne și a altor tablouri care fuseseră furate dintr-o expoziție specială cu pic-

turi împrumutate organizată la Aix-en-Provence, în vara anului 1960. Tablourile se aflau nevătămate într-o mașină furată ce s-a descoperit într-o stradă din Marsilia.

La 11 septembrie o agenție de presă transmitea: „Muzeul din St. Louis a fost norocos prin faptul că a împrumutat pentru o expoziție din Franța un tablou al lui Cézanne în valoare de 600 000 mărci. Pictura, care o reprezintă pe sora pictorului, a fost furată, împreună cu alte șapte opere expuse, cu un an înainte și descoperită apoi într-o mașină la Marsilia. Cu prilejul curățirii tabloului regăsit restauratorul a descoperit pe spatele picturii o altă lucrare a lui Cézanne, care reprezintă o țărancă. Valoarea dublei picturi a crescut prin această descoperire la circa 800.000 de mărci.

Conducerea Muzeului de artă din Basel a oferit pentru readucerea picturii furate a lui Lucas Cranach cel Bătrîn, *Principele elector Johann Friedrich al Saxoniei*, suma de 10.000 franci. Hoțul se prezintă anonim. S-a convenit cu el asupra unui loc de întîlnire cu directorul muzeului. Acesta anunță poliția, care-l arestă pe hoț.

Sentința tribunalului s-a dovedit a fi neașteptat de blîndă. Hoțul, un laborant în vîrstă de 41 de ani, care mai strînsese prin efracție multe și felurite lucrări și din alte muzee, a fost condamnat de tribunalul din Basel la un an închisoare, cu suspendarea executării pedepsei pe timp de patru ani. „Pasiunea de colecționar" a fost considerată circumstanță atenuantă.

Colecționarul japonez avusese noroc cu declarația sa. Poliția a descoperit la începutul lunii iulie a aceluiași an în camionul de marfă al unui proprietar de restaurant din Tokio, tabloul de Renoir furat la 12 mai 1962. Industriașul a donat tabloul — așa cum promisese — Muzeului de artă occidentală.

Colaborarea dintre polițiile olandeză, germană și elvețiană pentru elucidarea furtului comis la 29 iulie 1962 la Bloemendal a dus la arestarea, în Elveția, la începutul lui august 1962, a trei germani. În timp ce doi dintre ei negau partici-

parea lor la furt, al treilea a mărturisit. La 10 august s-a comunicat de la Berna că cei trei germani originari din Aachen au fost descoperiți de cîinele polițist Cas. Poliția criminală a trimis la Berna, într-o pungă de plastic, cîteva piese de îmbrăcăminte și un pistol care fuseseră găsite la locul faptei. Cîinele polițist Cas mirosi mai întîi aceste obiecte. După aceea fiecare din cei trei germani a fost obligat să pună în buzunar un mic tub de metal numerotat. În continuare Cas mirosi tuburile. La nr. 2 cîinele dădu din coadă agitat. În acest moment Sigmar Gräfe, în vîrstă de 30 de ani, cedă și mărturisi. Autoritățile olandeze au cerut extrădarea. Portretul de Rembrandt și celelalte trei tablouri furate s-au putut întoarce la Bloemendal. Picturile introduse într-un sac, și învelite într-o haină veche și pături, au fost predate poliției la 9 august 1962 în fața unei case particulare din centrul Aachenului. Nu s-au comunicat alte amănunte în ce privește persoana care a adus picturile și felul în care a decurs restituirea lor.

Uneori se pare că intervine o zînă bună în interesul salvării unui tablou. La 18 septembrie 1962 un camion de transport al casei londoneze de licitații Sotheby a pierdut o ladă cu un peisaj de Renoir în furnicarul străzilor din City. Lada, probabil destul de plată, a fost călcată de mai multe ori. Pictura însă n-a fost grav avariată, doar excesiv de murdărită, și ridicată apoi de un șofer de autobuz. Era gata să arunce tabloul în foc, cînd a citit din fericire știrea despre pierderea prețiosului tablou și a dus obiectul găsit la poliție.

Cînd piraților artei constată că în loc de perle veritabile și pietre prețioase au pus mîna pe o coroană a Maicii Domnului cu sticlă colorată și perle de ceară, au uneori destul umor ca să trimită prada înapoi. Așa s-a întîmplat în septembrie 1962. Hoții care furaseră în august coroana unei statui de Fecioară din biserica Keyenberg (districtul Grevenbroich) au înapoiat-o lăsînd-o

în strana unei biserici din Mönchengladbach.

A fost restituită și o foarte frumoasă statuie de madonă furată în noaptea de 1 septembrie a anului 1962 dintr-un atelier de sculptură din Köln. Hoțul a anunțat telefonic un preot că a lăsat statuia pe un șantier de construcții în spatele bisericii Sf. Gereon. Făptașul necunoscut n-a mai fost urmărit. Poliția presupune că, datorită avertizării tuturor negustorilor de artă, hoțul n-a putut să-și transforme prada în bani.

La numai cinci zile de la dispariție a fost descoperită acuarela *Nud de fată* a lui Lovis Corinth, furată la Berlin-Charlottenburg. Poliția a reținut într-un local pe Kurfürstendamm un tînăr de 20 de ani fără ocupație, care avea cu el o valiză mare. L-a obligat s-o deschidă — și iată, Corinth-ul era chiar deasupra, nevătămat.

Conform unei știri comunicate de AP la 21 noiembrie 1962, au fost identificate, cu puțin timp înainte de scoaterea la licitație a obiectelor abandonate într-un safe pentru bagaje al gării principale Braunschweig, voleul altarului de la Harvestehude, dispărut din Kunsthalle de la Hamburg și pictura lui Brueghel de la Hanovra. Și din aceste fapte rezultă că obiectele de artă foarte valoroase, rezultate din furt, cu greu se pot vinde. Adesеori piratii își părăsesc pur și simplu comorile. Pericolul de a fi prinși este prea mare, cu atît mai mult cu cît comerțul de artă este bine informat și se ferește de manipulații suspecte.

La 2 aprilie 1963 poliția landului Bavaria a reușit să aresteze șase hoți de obiecte de artă, care jefuiseră în ultima vreme bisericile și capelele din Bavaria de sud și Suabia.

După 11 zile de la răpirea Madonei lui Tilman Riemenschneider, aflată cu mare consternare în întreaga Germanie, redactorul șef al revistei ilustrate „Stern" a inserat în propria sa pubicație, în cotidianul „Bild" din 18 august 1962 și în multe alte ziare, apeluri adresate hoților Madonei. Primul avea următorul text:

În primele ore ale dimineții de 7 august la Volkach lîngă Würzburg, din Biserica Mariei au fost furate prețioase opere de artă gotice. Printre ele se afla și ultima reprezentare a Maicii Domnului creată de marele maestru würzburghez Tilman Riemenschneider, *Madona în cununa de trandafiri.*

Să fi crezut făptașii că vor obține prin șantaj o sumă de asigurare? O asemenea speculație este lipsită de sens, căci operele respective nu erau asigurate. Posibilitatea vînzării este tot atît de exclusă, deoarece comerțul de artă a fost alarmat, fiecare negustor cunoscînd lucrarea.

Există așadar pericolul ca făptașii să distrugă opera, să șteargă urmele furtului. În felul acesta s-ar pierde pentru vecie una din cele mai splendide creații ale sculpturii gotice. Aceasta nu trebuie să se întîmple! Nu mai e vorba acum să fie prinși făptașii ci să fie salvată *Madona în cununa de trandafiri* a lui Riemenschneider. Oferim de aceea făptașilor sau intermediarilor 100 000 de mărci, bani peșin, pentru restituirea sculpturii răpite, fie și deteriorată.

Autorii furtului din biserica din Volkach pot conta pe cuvîntul meu de onoare că nu vor fi denunțați poliției. Ei sînt destul de inteligenți ca să știe că nu-mi pot permite să-mi calc acest cuvînt dat în fața opiniei publice. Să mă sune la telefon la numărul Hamburg 321091, să-mi scrie la Casa Presei din Hamburg sau să se adreseze unui preot ori avocat, care nu sînt obligați să dea informații poliției.

Repet: hoții se pot retrage în bezna anonimității cu 100 000 de mărci în buzunar, dacă ne înapoiază nouă sau comunității din Volkach sau Muzeului din Würzburg *Madona în cununa de trandafiri.*

Henri Nannen
Redactor șef al revistei STERN"

În 1964 opinia publică germană mai era încă profund preocupată de răpirea unui copil, un băiețaș de 7 ani, Timo Rinnelt din Wiesbaden.

O vastă acțiune a poliției a trebuit oprită fără rezultate. S-au prezentat de mai multe ori persoane care promiteau să înapoieze copilul contra unei mari sume de răscumpărare. Unele elemente descompuse au reușit să dispară fără urmă cu sume de bani care le-au fost predate pe încredere. Autoritățile s-au adaptat cu elasticitate stării excepționale. Pînă și procurorul șef care ancheta cazul le-a promis răpitorilor suma cerută și cale liberă. Preoți s-au declarat dispuși să ducă tratative cu piratii, ca să-i ajute pe părinți să-și regăsească copilul.

Furturile senzaționale de obiecte de artă și răpirile de copii prezintă multe asemănări. Ai fi tentat chiar să consideri faptul că tatăl lui Timo este restaurator de obiecte de artă și negustor de antichități ca un fel de verigă de legătură între cele două categorii de crime.

Sectoarele specializate ale centralelor polițienești care se ocupă de aceste răpiri înrudite ar trebui să țină o legătură strînsă între ele, pentru a face schimb de experiență.

Furtul din Volkach s-a petrecut în zorii zilei de 7 august 1962. La 27 august vreo 200 de agenți ai poliției landului, ai poliției judiciare și ai poliției de șoc bavareze cu numeroși cîini polițiști au început cercetarea sistematică a malului cu vegetație bogată a rîului Maina lîngă Volkach.

Două sculpturi de lemn mai puțin valoroase, de cîte 56 cm înălțime fiecare, din aceeași pradă, și anume Credința și Speranța fuseseră găsite către mijlocul lunii august lîngă catedrala din Frankfurt.

Despre spargerea de la biserica din Volkach se raportaseră la 8 august următoarele: Fiica paracliserului cam surd Philipp Jäcklein (71 ani) s-a trezit pe la ora patru dimineața, datorită unor zgomote suspecte. A mai apucat să vadă cum hoții au pornit în goană într-o mașină galbenă deschisă. Era evident că unul dintre tîlhari se strecurase încă de cu seară în biserica izolată, iar noaptea a deschis dinăuntru marele portal pentru complicii săi.

Drept urme de la făptași nu s-a găsit decît amprenta unui pantof cu vîrf ascuțit, în rest doar numeroase fragmente din sculptura smulsă cu forța din perete și deteriorată în cădere, din cununa de trandafiri din jurul madonei, chiar și mîini de putti.

În seara zilei de 25 octombrie 1962 s-au arătat primele semne ale unei întorsături spre bine: redactorul Reinhart Holl de la „Stern" a fost sunat la telefon de un negociator, care s-a recomandat „Leininger". După această primă luare de contact prudentă au urmat pentru Nannen și Holl trei săptămîni de mare încordare nervoasă. Ei se temeau ca nu cumva contactul să se întrerupă, și au trebuit să constate că erau urmăriți zi și noapte, pas cu pas, ca de niște ochi de Argus.

După multe tratative prin telefon, din care se simțea că piraților se tem să nu fie atrași într-o cursă, s-a reușit să fie liniștiți într-atît încît, pînă la urmă, la începutul lui octombrie 1962, o parte a prăzii, *Sf. Ana*, *Fecioara și Pruncul* și două medalioane ale Madonei cu trandafiri, au fost scoase noaptea dintr-un camion de mobilă părăsit, într-un loc lăturalnic de parcare din Hamburg-Altona. Holl scotea sacii, soția sa aștepta în apropiere în mașina cu motorul neoprit. În noaptea următoare a fost pusă jumătate din suma de răscumpărare — 50 000 mărci — conform înțelegerii, sub un rulou compresor. În noaptea de 4 noiembrie 1962, după alte îndelungi tratative, hoții au înapoiat Madona lui Riemenschneider. Predarea a avut loc pe cîmp, la nord de Nürnberg. Madona și Pietà au fost găsite, după cum fusese promis telefonic în spatele unei grămezi de varză, pe o pînză albă întinsă. După achitarea sumei de răscumpărare, Nannen și Reinhart Holl au predat directorului Frecden al Muzeului din Würzburg această operă de maturitate a marelui maestru, în vederea reconstituirii statuii sfărîmate.

În timpul lunilor în care se afla în căutarea piraților Henri Nannen a trebuit să suporte multe reproșuri violente. A fost învinuit, cu deosebire, că prin favorizarea evidentă a jefuitori-

lor de biserici stimulează considerabil repetarea unor asemenea nelegiuiri, astfel încît bisericile și muzeele vor avea pînă la urmă de făcut față unor jafuri și șantaje în lanț.

Asemenea temeri a nutrit multă vreme Nannen însuși, și a reflectat îndelung asupra lor. De grija încălcării legii putea să se simtă eliberat: nu era primul în ultimul timp care a vrut să se angajeze în negocieri cu jefuitorii de opere de artă. În anul 1934 a dispărut din Catedrala St. Bavo din Gand un panou al *Altarului din Gand* al fraților Van Eyck, una din cele mai desăvîrșite opere de artă din lume. Făptași necunoscuți s-au adresat în scris episcopului de Gand, i-au furnizat o dovadă precisă a faptului că se află în posesia panoului și au cerut o taxă de răscumpărare de un milion franci belgieni (adică 585 mii mărci). Episcopul a stabilit un contact cu tîlharii prin intermediul unor anunțuri în ziare și le-a comunicat că suma urmează să fie realizată prin colectă publică — legătura s-a întrerupt însă și panoul altarului din Gand e considerat dispărut pînă azi. De un sfîrșit la fel de tragic s-a temut și Nannen pentru *Madona din Volkach.*

A doua mare grijă a lui Nannen a fost că poliția ar putea pînă la urmă să dea de urmele făptașilor și să-i încolțească atît de tare, încît aceștia — vrînd să scape de corpul delict — ar putea tăia cu ferăstrăul și să ardă statuia. Ca iubitor și cunoscător de artă, care îl studiase pe Riemenschneider, Nannen se simțea obligat să salveze capodopera acestuia chiar la un preț foarte ridicat și cu eventualul risc de a-i lăsa pe hoți nepedepsiți. Nu considerăm întemeiat reprosul că ar fi acționat în primul rînd din motive de reclamă.

La 6 februarie 1962 Agenția Germană de Presă DPA comunica: „Acțiunea împotriva redactorului șef al revistei ilustrate «Stern» Henri Nannen, pentru a fi favorizat pe hoții Madonei de la Volkach, a fost clasată. În dispoziția de încetare a acțiunii se arată că se poate vorbi de favorizare numai atunci cînd există intenția de a-i asigura unui infractor avantajele faptei". Poate ar fi fost

mai bine să se recunoască faptul că în acest caz a existat o „stare excepțională în ale artei". Și că seamănă foarte mult cu starea excepțională cu care se văd confruntate organele de ordine ale statului în cazul răpirilor de copii. Chiar dacă în stările excepționale în ale artei nu sînt periclitate vieți omenești, ar fi totuși rațional să se cumpănească dacă valori artistice supreme nu pot fi cumva echivalate cu o persoană vie. Kidnapperii și piratii artei nu pot fi, după cît se pare, stîrpiți, procedeul răscumpărării rămînînd prin urmare inevitabil, pînă ce asigurarea vieții și asigurarea operelor de artă vor exclude orice amenințare.

De o soartă bună a avut parte o altă operă de artă furată. În toamna anului 1962 a fost răpită dintr-o mică biserică din Suabia de nord o Pietà. Infractorii au trebuit să constate că nici un negustor n-a vrut să cumpere grupul sculptural de mărime aproape naturală. Atunci s-au dus cu prada lor într-o pădure din apropierea orașului dunărean Dillingen și au săpat o groapă în care au îngropat-o pe Maica Domnului. Cristos li s-a părut prea mare. Ca să nu sape o groapă și mai adîncă, au tăiat cu ferăstrăul statuia Mîntuitorului. În primăvara anului 1963 această Pietà desfăcută în bucăți a fost regăsită. În pofida iernii aspre, sculptura a suportat — se spune — foarte bine această înmormîntare. Cu 50 de ani în urmă, grupul fusese îmbrăcat într-un strat gros de verni, care a acționat acum ca o mantie protectoare.

La începutul lui decembrie 1963 a fost deschisă la Royal Academy din Londra o expoziție cu 340 opere ale pictorului spaniol Francisco de Goya, care cuprindea, în afara pieselor aflate în posesie engleză, lucrări împrumutate din 13 țări. Au fost luate cele mai severe măsuri de siguranță. S-a consemnat, cu profund regret, că *Portretul ducelui de Wellington* n-a putut fi expus; tabloul, achiziționat de curînd la prețul de peste 1,5 milioane mărci din colecția unui rege al petro-

lului, fusese furat la 22 august 1961, în împrejurări rămase neelucidate, din National Gallery, Londra. Chiar în ziua respectivă — și de mai multe ori ulterior — autorii furtului s-au prezentat telefonic și în scris. Ei ofereau restituirea tabloului în schimbul sumei de 140 000 lire sterline. Cereau totodată impunitate. Ca dovadă că nu este vorba de o mistificare, au anexat la scrisoare eticheta unei firme de transporturi, care depozitase cîndva tabloul pentru fostul proprietar. Într-una din scrisorile lor, hoții au afirmat că suma cerută este destinată Organizației britanice a adversarilor armei atomice. Încercau în felul acesta să dea delictului o motivare „morală".

Pirații făceau totul ca să se vorbească mereu despre ei și se pricepeau să susțină iritarea generală provocată de neputința poliției. La sfîrșitul lui noiembrie 1963, deci cu puțin timp înainte de deschiderea marii expoziții londoneze „Goya și epoca sa", lordul Robbins, președintele consiliului custozilor din National Gallery, a primit o scrisoare anonimă în care se spunea: „A trecut o săptămînă și încă nu ni s-a făcut nici o propunere de compromis. Acum nu mai există nici o șansă ca să mai înapoiem tabloul. Vom face inevitabilul, dacă în cursul unei săptămîni nu se realizează un compromis cu privire la suma de răscumpărare."

Consiliul custozilor adresase hoților, prin televiziune și radio, un apel prin care le cerea să înapoieze tabloul. A fost în zadar. Lord Robbins a declarat încă o dată că este de neconceput ca Galeria să înceapă tratative financiare cu hoții. Aceasta ar echivala cu tolerarea crimei și ar încuraja fapte similare.

Poziția lui Robbins este expresia unei mentalități onorabile, care va trebui să se impună din momentul în care nu va mai fi necesar să se plătească tribut lumii interlope.

În prima săptămînă a lunii ianuarie Scotland Yard-ul a primit de la un necunoscut informația că în depozitul de bagaje al gării Victoria din Londra se află o grămăjoară de cenușă care trebuie considerată drept rămășița picturii lui Goya.

Analiza chimică a cenușii a arătat că este vorba de resturi de hîrtie vechi și cîrpe.

În acest moment Charles Wheeler, președintele Academiei regale britanice de artă, a încercat să le ofere hoților o șansă. Într-o scrisoare adresată ziarului „Times" a arătat că Academia sa va depozita în perioada dintre 21 și 23 martie peste 7 000 de tablouri pentru Salonul de vară. Prin urmare nu i se va părea nimănui suspect dacă cineva se va prezenta în aceste zile la intrarea de serviciu a Academiei și va preda un tablou învelit în hîrtie de ambalaj. Wheeler spera că hoții se vor folosi de această posibilitate anonimă și nepedepsită de lege de a-și repara fapta. A promis că „nu vor fi puse nici un fel de întrebări".

Nu trebuie să fii Sherlock Holmes ca să-ți dai seama că răpitorii unei opere de Goya nu pot fi puși pe același plan cu niște studenți care au făcut o poznă. Bandiții nu se dau înapoi de la nici o fățărnicie. Într-una din scrisorile lor ei afirmau, conform relatării Eddei Hoppe, că „furtul este o încercare de a goli buzunarele acelora care prețuiesc mai mult arta decît filantropia."

Și directorul galeriei păgubite, Sir Philip Hendy, li s-a adresat hoților prin televiziune, cu rugămintea de a restitui tabloul. Zadarnic.

Furtul care a stîrnit atîta vîlvă avea să aibă însă urmări importante. Guvernul a publicat o Carte albă în care erau criticate cu vehemență măsurile de securitate din galerii. De atunci National Gallery este mai bine păzită decît Banca Angliei.

Ultrasunete și raze ultraviolete apără tablourile, paznicii sînt echipați cu aparate de radio emițătoare-receptoare în format de buzunar, și cutreieră noaptea sălile însoțiți de cîini polițiști. La Scotland Yard s-a înființat un sector pentru protecția artei, căruia îi este subordonată paza muzeelor și instituțiilor de artă. Dar oare dispozițiile sînt urmate întocmai? Inspectorul șef Jack Man-

nings îi pune din cînd în cînd pe detectivii săi să simuleze spargeri în muzee și galerii.

Un reporter isteț a descoperit că în acea fatală zi de 22 august 1961 directorul de la National Gallery ar fi trebuit să fie mult mai bănuitor și mai vigilent, fie măcar din motive ținînd de istoria artei. În aceeași zi, cu 50 de ani în urmă, fusese furat de la Luvru cel mai renumit tablou, *Mona Lisa* (de fapt la 21 august 1911).

Dimineața a sunat telefonul lui Sir Hendy. De la capătul celălalt al firului cineva a anunțat fără nici o introducere: „Goya a fost furat."

Sir Hendy s-a dus imediat la Galerie. Într-adevăr Goya dispăruse. Directorul Galeriei, care și-a prezentat imediat demisia, fiind însă rugat să nu părăsească postul, a dobîndit probabil aceeași experiență ca și directorul muzeului de la St. Tropez, de asemenea jefuit, care ar fi declarat: „Cînd muzeul era plin de tablouri, era aproape întotdeauna fără vizitatori. Acum, cînd a rămas fără tablouri, este mereu plin de vizitatori."

Generalia

ANONIMO MORELLIANO: v. Frimmel
ATLANTISBUCH DER KUNST — Zürich 1952
BODE, WILHELM v.: 50 Jahre Museumsarbeit — Bielefeld 1922
BODE, WILHELM v.: Rembrandt und seine Zeitgenossen — Leipzig 1907 / Rembrandt-Werk
BRIEGER, LOTHAR: Die großen Kunstsammler — Berlin 1931
BUCHNER, ERNST: Martin Schongauer als Maler — Berlin 1941
BURCKHARDT, JAKOB: Rubens — Berlin 1942 / Der Cicerone — Berlin 1938 / Beiträge zur Kunstgeschichte Italiens — Berlin 1930
CROWE, J.A., şi CAVALCASELLE, G.B.: Raphael, sein Leben und seine Werke — Leipzig 1885
EUDEL, PAUL: Fälscherkünste, ed. de Bucher-Rößler — Leipzig 1909
FRIEDLÄNDER, MAX J.: Von Eyck bis Brueghel — Berlin 1916 / Über das Wesen der Kennerschaft, în: Cicerone 1927, p. 719
GANZ, PAUL: Hans Holbein — Stuttgart 1912
GONCOURT, EDMOND DE: Tagebuch der Brüder Goncourt — München 1947
FEUERBACH, ANSELM: Ein Vermächtnis — Berlin f. a.
FLOERKE, GUSTAV: Zehn Jahre mit Böcklin — München 1901

FLOERKE, HANNS: Böcklin und das Wesen der Kunst — München 1927
FRIMMEL, THEODOR v.: Der Anonimo Morelliano, Marcantonio Michiel's notizia d'opere del disegno, Quellenschriften, S.N. Bd. I — Viena 1888
GLÜCK, GUSTAV: Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien, 3. Aufl. — Viena 1931
HAUSENSTEIN, WILHELM: Begegnungen mit Bildern — München 1947
HEUSS, THEODOR: Was ist Qualität? — Tübingen şi Stuttgart 1951
JEDLICKA, GOTTHARD: Begegnungen mit Künstlern der Gegenwart — Erlenbach-Zürich 1945
JUSTI, CARL: Diego Velasquez — Bonn 1888
JUSTI, LUDWIG: Von Corinth bis Klee — Berlin 1931
LILL, GEORG: Die Kunstpflege — Berlin 1946
MAYER, AUGUST L.: El Greco — München 1911
MEUSEL, JOHANN GEORG: Miscellaneen artistischen Inhalts — Erfurt 1779 şi urm.
MEIER-GRAEFE, JULIUS: Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst — Stuttgart 1915
MUCHE, GEORG: Buon Fresco — Tübingen 1950
NAGLER, G.K.: Neues allgemeines Künstler-Lexicon — München 1835 şi urm.
PLANISCIG, LEO: Donatello — Viena 1939
POLLAK, OSCAR: Künstlerbriefe în: Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen XXXIV, 1913, supliment
QUATREMÈRE DE QUINCY, ANTOINE CHRYSOSTOME: Histoire de la vie et des ouvrages de Raphaël ed. a 3-a, Paris 1835
ROSENBERG, ADOLF: Rembrandt — Stuttgart 1904
ROSENBERG, ADOLF, şi GRONAU, GEORG: Raffael — Stuttgart 1923
RUDOLPH, SUSANNE: Die Krise der Kunst — Lorch 1948
SANDRART, JOACHIM v.: Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste von 1675, editat şi comentat de A.R. Peltzer — München 1925
SCHEFFLER, KARL: Geschichte der europäischen Malerei — Berlin f.a.
SCHLOSSER, JULIUS V.: Die Kunst- und Wunderkammern d. Spätrenaissance — Leipzig 1908
SCHMIDT, PAUL FERDINAND: Geschichte der modernen Malerei — Stuttgart 1952

SCHMITT, OTTO: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte — Stuttgart 1937 şi urm.
SCHOTTMÜLLER, FRIDA: Fra Angelico da Fiesole — Stuttgart 1911
SOMBART, WERNER: Luxus und Kapitalismus — München şi Leipzig 1922
STERN, ALFRED: Geschichte der Revolution in England — Berlin 1881
THIEME, ULRICH, şi BECKER, FELIX: Allgemeines Lexikon der bildenden Künste — Leipzig 1907 → 1950
THODE, HENRY: Giotto — Bielefeld şi Leipzig 1899
VALENTINER, WILHELM R.: Rembrandt, Wiederaufgefundene Gemälde — Stuttgart 1923
VASARI, GIORGIO: Die Lebensbeschreibungen der berühmtesten Architekten, Bildhauer und Maler. Ed. şi trad. de M. Wackernagel, Adolf Gottschewski, Georg Gronau şi Frida Schottmüller — Strasbourg 1916 → 1927
VOLLARD, AMBROISE: Erinnerungen eines Kunsthändlers — Diez 1948
WAETZOLDT, WILHELM: Bildnisse deutscher Kunsthistoriker — Leipzig 1921
WALPOLE, HORACE: Historische, literarische und unterhaltsame Schriften — Leipzig 1800
WEIGERT, HANS: Geschichte der europäischen Kunst — Stuttgart 1951
WÖLFFLIN, HEINRICH: Gedanken zur Kunstgeschichte — Basel 1941
WOERMANN, KARL: Von Apelles zu Böcklin — Eßlingen 1912
WUERTENBERGER, THEODOR: Der Kampf gegen Kunstfälschertum — Wiesbaden 1951

Dansul macabru al operelor de artă

BRINTON, SELVIN: Mantova — Leipzig 1907
FISCHEL, OSKAR: Raffaels erstes Altarbild, Die Krönung des hl. Nikolaus von Tolentino. În: Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, 1912, vol. 33, p. 105 şi urm.
FRIMMEL, THEODOR v.: Wie die alten Gemälde wandern. În: Kleine Galeriestudien, vol. I — Bam-

berg 1892. / Bilderschicksale (conferinţă). În: Studien und Skizzen zur Gemäldekunde—Viena 1914, vol. I, p. 185.
HYMANS, HENRI: Bruxelles — Leipzig 1910
KNACKFUß, HERMANN: Murillo — Bielefeld şi Leipzig 1897
MARTIN, KURT: Die Erschießung Kaiser Maximilians von Mexiko von Edouard Manet — Berlin 1948
MAYER, AUGUST L.: Murillo — Stuttgart 1913
MEIER-GRAEFE, JULIUS: Edouard Manet — München 1912
MERTENS, F.H., şi TORFS, K.L.: Geschiedenis van Antwerpen — Antwerpen 1851
MOTHES, OSCAR: Geschichte der Baukunst und Bildhauerei Venedigs — Leipzig 1860
MUSPER, THEODOR: Untersuchungen zu Rogier van der Weyden und Jan van Eyck — Stuttgart 1948
PAULI, GUSTAV: Gainsborough — Bielefeld şi Leipzig 1904 / Veneţia, ed. a 5-a — Leipzig 1926
PROUST, A.: Edouard Manet — Berlin 1917
ROSENBERG, ADOLF: Rubens in Mantua. Zeitschrift für bildende Kunst, S.N. VI, 1895
STEPANOW, GIOVANNI: Tizian — Leipzig 1941
WALDMANN, EMIL: Tizian — Berlin 1924
WOLF, GEORG JACOB: Verlorene Werke der romantischen Malerei — München 1931 / Das Kurfürstliche München — München 1930
WOLFRAM, G.: Die Reiterstatuette Karls des Großen. În: Zeitschrift für bildende Kunst, S.N. 5, 1894, p. 153

Articole în cotidiene:

Deutsches Echo, Bremen, 6. 6. 1953: Herzogin im Kofferboden / Hamburger Fremdenblatt, 27. 6. 1911: Gainsboroughs „gestohlene Herzogin" / Stuttgarter Neues Tagblatt, 7. 6. 1931: Brand des Glaspalastes

Artiştii nu ştiu să chibzuiască

BIEDRZYNSKI, RICHARD: Das brennende Gewissen — Braunschweig 1949
BODE, WILHELM v.: Adriaen Brouwer — Berlin 1924

CELLINI, BENVENUTO: Vita. Übersetzt von Goethe — colecţia Weimarer Ausg. vol. 43 şi 44, 1890
DUELBERG, FRANZ: Frans Hals — Stuttgart 1930
FRAENGER, WILHELM: Hieronymus Bosch, Das Tausendjährige Reich — Coburg 1947
HILDEBRANDT, EDMUND: Antoine Watteau. Ed. a 2-a — Berlin 1923
MAJOR, EMIL şi GRADMANN, ERWIN: Urs Graf — Basel 1942
MAYER, AUGUST L.: Francisco de Goya — München 1923
OSTINI, FRITZ VON: Böcklin — Bielefeld şi Leipzig 1904
PECHT, FRIEDRICH: Geschichte der Münchener Kunst im 19. Jahrhundert — München 1888 / Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts — Nördlingen 1877
PONTEN, JOSEF: Alfred Rethel — Stuttgart 1911
ROSENBERG, ADOLF: Terborch und Jan Steen — Bielefeld şi Leipzig 1897
SCHEFFLER, KARL: Die großen französischen Maler des. 19. Jahrhunderts — München 1942
SIEVERS, JOHANN: Joachim Bueckelaer. În: Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen 32, 1911, p. 185 şi urm.
THODE, HENRY: Tintoretto — Bielefeld şi Leipzig 1901
VALENTINER, WILHELM REINHOLD: Pieter de Hooch — Stuttgart 1930 / Frans Hals — Stuttgart 1921

Rembrandt nu mai are un ban

VALENTINER, W.R.: Rembrandt und seine Umgebung. Seria: Zur Kunstgeschichte des Auslands, vol. 29 — Strasbourg 1905
BODE, W. v.: Rembrandt. Beschreibendes Verzeichnis seiner Gemälde, 8 volume — Paris 1897—1905
SIMMEL, G.: Rembrandt. Ein kunstphilosophischer Versuch. Ed. a 2-a — Leipzig 1916
BODE şi VALENTINER: Rembrandt in Bild und Wort — Berlin 1906

BAUCH, K.: Die Kunst des jungen Rembrandt. Heidelberger kunstgeschichtliche Abhandlungen 14 — Heidelberg 1933
BREDIUS, A.: Rembrandt. Sämtliche Gemälde — Viena 1935
Colecţia Klassiker der Kunst: Vol. 8: Rembrandt. Des Meisters Radierungen. Ed. de W. Singer. Ed. a 2-a — Stuttgart 1909
VETH, I.: Rembrandts Leben und Kunst — Amsterdam 1941
BENESCH O.: Rembrandt. Zeichnungen — Oxford şi Londra 1947
GOLDSCHEIDER, L.: Rembrandt. Gemälde und Graphik — Köln 1960

Atît de puţine opere de Leonardo...

BODMER, HEINRICH: Leonardo — Stuttgart 1931
CLARK, SIR KENNETH: Leonardo da Vinci — Cambridge 1952
HEYDENREICH, LUDWIG H.: Leonardo — Berlin 1949
HILDEBRANDT, EDMUND: Leonardo da Vinci — Berlin 1927
LEONARDO DA VINCI: Das Buch der Malerei. Trad. de Heinrich Ludwig. În: Quellenschriften, de A. Ilg — Viena 1882
MANNERS, VICTORIO, şi WILLIAMSON, G.C.: Angelica Kauffmann — Londra 1924
MORELLI, GIOVANNI (= Lermolieff, Ivan): Kunstkritische Studien über italienische Malerei, 1890—93
MÜLLER-WALDE, PAUL: Leonardo da Vinci — München 1889
SUIDA, WILHELM: Leonardo und sein Kreis — München 1929
SUTER, KARL FRIEDRICH: Das Rätsel von Leonardos Schlachtenbild — Strasbourg 1937

O rapsodie în imagini

CROWE, J.A., şi CAVALCASELLE, G.B.: Tizian — Leipzig 1877
GLÜCK, GUSTAV: Fälschungen auf Dürers Namen. În: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen, Viena, vol. 28, 1909/10

GRONAU, GEORG: Correggio — Stuttgart şi Leipzig 1907
JUSTI, CARL: Philipp II, als Kunstfreund. În: Zeitschrift für bildende Kunst, vol. 16, 1881
LANGE, K. şi FUHSE, F.: Dürers schriftlicher Nachlaß — Halle / Saale 1893
MUSPER, THEODOR: Albrecht Dürer — Stuttgart 1952
NEUWIRTH, JOSEPH: Dürers Rosenkranzfest—Leipzig 1885
VENTURI, ADOLFO: Zur Geschichte der Kunstsammlungen Kaiser Rudolfs II. În: Repertorium für Kunstwissenschaft, vol. 8, 1885

Soarele mecenatului

AVANCINUS, NICOLAUS: Leopoldi Guilielmi Virtutes— Antwerpen 1665
CONDIVI, ASCANIO: Leben des Michelangelo Buonarroti. Trad. de Rud. Valdeck. În: Ilg, Quellenschriften, vol. 6 — Viena 1874
FRIMMEL, THEODOR v.: Kleine Galeriestudien, III; Gemalte Galerien — Bamberg 1893
GRIMM, HERMAN: Leben Michelangelos, ed. a 15-a — Berlin şi Stuttgart f.a.
HEYCK, EDUARD: Die Mediceer — Bielefeld şi Leipzig 1897
LIPPOLD, GEORG: Handbuch der Archäologie, Teil 3, Plastik — München 1950
PASTOR, LUDWIG FRHR. V.: Julius II. (Geschichte der Päpste, vol. 3) — Freiburg i. Br. 1924
ROSENBERG, ADOLF: Teniers d. J. — Bielefeld şi Leipzig 1895
SEMERAU, ALFRED: Michelangelo Buonarroti. Des Meisters Werke und seine Lebensgeschichte — Berlin 1916.
STEINMANN, ERNST: Die Sixtinische Kapelle — München 1901
WÖLFFLIN, HEINRICH: Die Jugendwerke des Michelangelo — München 1891

Flora, copilul găsit

BODE, WILHELM v.: Mein Leben — Berlin 1930 / Wachsbüste einer Flora. În: Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen 30, 1909, p. 303 şi urm. / Studien über Leonardo da Vinci — Berlin 1921

GRONAU, GEORG: Die „Flora" — echt oder falsch? În: Cicerone I, p. 755

PAULI, GUSTAV: Die Florabüste im Kaiser-Friedrich-Museum. În: Zeitschrift für bild. Kunst 21, 1910 / Erinnerungen aus sieben Jahrzehnten — Tübingen 1937

SCHLOSSER, JULIUS v.: Geschichte der Porträtsbildnerei in Wachs. Wiener Jahrbuch XXIV, p. 227

Ceea ce Schiller nu ştia

BALDASS, LUDWIG: Jan van Eyck — Köln 1952

BALET, LEO: Geertgen tot Sint Jans — Haga 1910

BEENKEN, HERMANN: Hubert und Jan van Eyck — München 1941

CROWE, J.A., şi CAVALCASELLE, G.B.: Geschichte der altniederländischen Malerei — Leipzig 1875

FARNER, OSKAR: Der Prediger Zwingli — Zürich 1948

FRIEDLÄNDER, MAX, J.: Die altniederländische Malerei — Berlin 1924—37

HEFELE, CARL JOSEF: Konziliengeschichte — Freiburg i. B. 1858/60

HOFSTEDE DE GROOT, CORNELIUS: Quellenstudien zur holländischen Kunstgeschichte; Arnold Houbraken und seine „Groote Schouburgh" — Haga 1893 / Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts — Eßlingen 1907 şi urm.

HOUBRAKEN v. WURZBACH

MANDER, CAREL VAN: Das Leben der niederländischen und deutschen Maler. Trad. de Hanns Floerke, ed. de Th. v. Frimmel — München şi Leipzig 1906

METERANUS, EMANUEL: Historia oder... Beschreibung aller... Kriegshändel — Amsterdam 1633/34

MUSPER, THEODOR: Untersuchungen über Rogier van der Weyden und Jan van Eyck — Stuttgart 1948

RACHFAHL, FELIX: Wilhelm von Oranien — Halle 1906 → 1924

RAHLENBECK, CHARLES: L'inquisition et la réforme en Belgique — Bruxelles 1857
SCHILLER, FRIEDRICH: Geschichte des Abfalls der Vereinigten Niederlande von der spanischen Regierung, Horenausg. Vol. 5 — München-Leipzig 1910 şi urm. (Ediţia princeps: 1788)
SIEVERS, JOHANNES: Pieter Aertsen — Leipzig 1908
VÉGH, JULIUS v.: Die Bilderstürmer — Strasbourg 1915
WINKLER, FRIEDRICH: Die flämische Buchmalerei des 15. und 16. Jahrhunderts — Leipzig 1925
WURZBACH, ALFRED v.: Arnold Houbrakens grosse Schouburgh der niederländischen Maler und Malerinnen — Viena 1880

Roma merită o răscoală

ARCHENHOLZ' MINERVA: Vol. 3, 1797, p. 447 şi urm: Commissar Thouin über die Kunsttransporte
BRUN, FRIEDERIKE: Römisches Leben — Leipzig 1833
CARLYLE, THOMAS: Die Französische Revolution — Leipzig 1906
DUPPA, RICHARD: Die Revolution in Rom im Jahr 1718. În: Minerva 1799, vol. 2, p. 193 şi urm. şi 470 şi urm.
FERNOW, CARL LUDWIG: Römische Briefe, Jahresgabe der Winckelmann-Gesellschaft — Stendal — Berlin 1944 / Italienische Kunstplünderungen. În: Teutscher Merkur, 1798, nr. 7, p. 258 şi urm.
GRAUTOFF, OTTO: Poussin — München 1914
OMODEO, ADOLFO: Die Erneuerung Italiens und die Geschichte Europas, trad. de D. Mitzky — Zürich 1951
STEINMANN, ERNST: Raffael im Musée Napoléon. În: Monatshefte für Kunstwissenschaft, anul 10 — Leipzig 1917 / Die Zerstörung der Königsdenkmäler in Paris — Leipzig 1917 / Die Plünderung Roms — Leipzig 1917 / Das Schicksal der Kreuzlegende des Daniello da Volterra. În: Monatshefte für Kunstwissenschaft, vol. 12, 1919
QUATREMÈRE DE QUINCY: Anon. În: Archenholz' Minerva, 1766, octombrie, p. 87 şi urm.

FIRMENICH-RICHARTZ, EDUARD: Sulpiz und Melchior Boisserée — Jena 1916

(BISERICILE DIN KÖLN:) Die Denkmäler, ihre Erhaltung und Wiederherstellung. În: Kunstchronik, Nürnberg 1949, p. 11 şi urm.

BERGER, ERNST: Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik — München 1893 → 1909

BIRCHLER, LINUS: Restaurierungspraxis und Kunsterbe in der Schweiz — Zürich 1948

CENNINI, CENNINO: Das Buch von der Kunst. În: Ilg, Quellenschriften, 1871

COREMANS, PAUL: Van Eyck im Laboratorium. În: Die Weltkunst, XXIII, 17 — München 1953

DOERNER, MAX: Malmaterial und seine Verwendung im Bilde. Editat de Toni Roth, ed. a 9-a — Stuttgart 1949

FRIMMEL, THEODOR v.: Handbuch der Gemäldekunde — Leipzig 1904

HÜBNER, JULIUS: Verzeichnis der königl. Gemäldegalerie zu Dresden 1857

MĂNĂSTIREA CARMELIŢILOR: Die Denkmäler, ihre Erhaltung und Wiederherstellung. În: Kunstchronik— Nürnberg 1949, p. 33.

MERRIFIELD, MRS. MARY PHILADELPHIA: Original treatises on the Arts of painting — Londra 1849

MEUSEL, JOHANN GEORG: Archiv für Künstler und Kunstfreunde — Dresda 1805, p. 130 şi urm. „La vierge au Donateure"; ein Gemälde Raphaels

MEYER, BRUNO: Die Restauration des Andrea del Sarto in Berlin. În: Kunstchronik, vol. 3, 1868, p. 69 şi urm.

PASSAVANT, JOHANN DAVID: Raffael von Urbino — Leipzig 1839 → 1858

PECHT, FRIEDRICH: Aus meiner Zeit — München 1894

PETTENKOFER, MAX VON: Über Ölfarbe und Conservirung der Gemälde-Gallerien durch das Regenerationsverfahren — Braunschweig 1870
REDGRAVE, RICHARD şi SAMUEL: A Century of British Painters (ed. nouă) — Londra 1947
ROSENBERG, ADOLF: Der wiedergewonnene Andrea del Sarto des Berliner Museums. În: Zeitschrift für bildende Kunst (Kunstchronik), vol. 24, 1889
WAAGEN, GUSTAV FRIEDRICH: Kunstwerke in England — Berlin 1837
WEHLTE, KURT: Temperamalerei — Ravensburg 1946. Probleme der Gemäldeerhaltung. În: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Vol. 12. — München-Berlin 1949

Cum se vînd tablourile

BEHRMANN, S.N.: Duveen — New York 1951
GLASER, CURT: Kunst als Ware. În: Kunst und Künstler (revistă), 1929/30
KOCH, GUENTHER: Kunstwerke und Bücher am Markte — Ettlingen 1915
MÜHSAM, KURT: Die Kunstauktion — Berlin 1923

Fericitele descoperiri

DETTWEILER FRIDA: Die bei Marburg gefundenen „Grünewaldzeichnungen". În: Kunstchronik 3, 1950, p. 232 şi urm.
FREMERSDORF, FRITZ: Neue Beiträge zur Topographie Kölns — Berlin 1950 / Figürlich geschliffene Gläser — Berlin 1951.
FRIEDLÄNDER, LUDWIG: Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms — Leipzig 1919—21
FRIZZONI, GUSTAV: Cav. Luigi Cavenaghi entdeckt einen neuen Mantegna. În: Zeitschrift für bildende Kunst, 1886, p. 101
GERSTNER, ERNST-WILHELM: Das Dionysos-Mosaik in Köln — Bonn 1948
HULIN DE LOO, GEORGES: Comment j'ai retrouvé Horenbaut. În: Annuaire des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique — Bruxelles 1939

JONGE, G.H. DE: Der Lochorst-Altar von Jan van Scorel. În: Pantheon XXVIII, 1941 / Het triptiek der Familie van Lochorst door Jan van Scorel. În: Oud Holland, vol. 46, 1929
PORKAY, MARTIN: Das gegeißelte Rembrandtbild — Stuttgart 1951
PUYVELDE, LEO VAN: Jordaens. În: Pantheon XVIII, 1936, p. 362.
ZIMMERMANN, WALTER: Die Kunstdenkmäler im Landteil Nordrhein. Supliment nr. 2: Kölner Untersuchungen — Ratingen 1950
ZÜLCH, W.K.: Grünewald — München 1949

În zilele noastre

BARLACH, ERNST: Leben und Werk in seinen Briefen (ediţie mare a corespondenţei). Editat de Friedrich Dross. R. Piper & Co. Verlag — München 1952 / Barlach, Ernst: Aus seinen Briefen (ediţie mică a corespondenţei). Ed. ca mai sus
MUZEELE DIN BERLIN: Berichte aus den ehemals Preussischen Kunstsammlungen, anul II, 1952
CLEMEN, PAUL: Der Zustand der Kunstdenkmäler auf dem westlichen Kriegsschauplatz—Leipzig 1916
LA FARGE, HENRY: Verwundetes Europa — Basel 1948
GROSCHE, ROBERT: Kirchen in Trümmern — Köln 1948
HALL, ARDELIA R.: Search for Looted Art. În: Information Bulletin, Monthly Magazine of the Office of US High Commissioner for Germany, September 1951
HOFER, KARL: Erinnerungen eines Malers — Berlin 1953
TRIBUNALUL MILITAR INTERNAŢIONAL DE LA NÜRNBERG: Procesele verbale ale şedinţelor
KIRCHEN IN TRÜMMERN. Ed. de Gesellschaft für Christliche Kultur — Köln 1948
NORRIS, CHRISTOPHER: The disaster at Flakturm Friedrichshain, a chronicle and list of paintings. În: The Burlington Magazine — Londra, decembrie 1952
OPELT, HANS: Würzburger Chronik des denkwürdigen Jahres 1945 — Würzburg 1947

PÖCHMÜLLER, E.: Weltkunstschätze in Gefahr — Salzburg 1948

RAVE, PAUL ORTWIN: Kunstdiktatur im Dritten Reich — Hamburg 1949

SCHMIDT, ROBERT: Aus der Arbeit des Zonal Fine Arts Repository in Schloß Celle. În: Kunstchronik — Nürnberg 1949, p. 73

SIEBEN JAHRE WIEDERAUFBAU IN MÜNCHEN (Şapte ani de reconstrucţie la München): Material elaborat de oficiul de reconstrucţie al capitalei landului Bavaria — München 1951/52

TROST, KLARA: Zerstörte Kostbarkeiten — Frankfurt 1950

SURSA ILUSTRAȚIILOR

ALINARI, FLORENȚA: Daniele da Volterra, *Coborîrea de pe cruce*

ARCHIV FÜR KUNST UND GESCHICHTE, BERLIN-NIKOLASSEE: Philip Otto Runge, *Noi trei* — Watteau, *Firma lui Gersaint* — Rembrandt, *Autoportret cu Saskia* — Leonardo, Soldat strigînd și Capul unui soldat în asalt (studii pentru *Bătălia de la Anghiari*) — Michelangelo, *Sibila libiană* (fragment)

DR. MED. PETER BECKMANN, OHLSTADT: Max Beckmann, *Minna Beckmann Tube*

BILDARCHIV FOTO MARBURG: Albert van Ouwater, *Învierea lui Lazăr* — Adolph Menzel, *Masă la Sanssouci*

F. BRUCKMANN KG., MÜNCHEN: Caspar David Friedrich, *Portul Greifswald după apusul soarelui* — Adriaen Brouwer, *Circiumă* — Rembrandt, *Lecția de anatomie a profesorului Tulp* — Leonardo, *Mona Lisa* — *Împăratul Rudolf al II-lea* (gravură contemporană) — Rafael, *Papa Iuliu II* — Daniele da Volterra, *Portret-bust al lui Michelangelo* — Kaulbach, *Portretul lui Max von Pettenkofer* — Jerg Ratgeb, Altarul de la Herrenberg *(Biciuirea și batjocorirea lui Isus, Răstignirea)* — Lorenzo di Credi, *Autoportret* — Karl Hofer, *Fete aruncînd flori* — Ernst Barlach, *Bărbat cîntînd* — Goya, *Portretul ducelui de Wellington* — Tilman Riemenschneider, *Maria în cunună de trandafiri* (Madona de la Volkach)

HISTORISCHES BILDARCHIV HANDKE, BAD BERNECK: Rembrandt, *Rondul de noapte* — Leo-

nardo, *Sf. Ieronim* — Michelangelo, *Plafonul Capelei Sixtine* — Leonardo, *Bustul de ceară al Florei*

KUNSTHISTORISCHES MUSEUM, VIENA: Teniers, *Galeria lui Leopold Wilhelm* — Rubens, *Ducele Gonzaga*

KEYSTONE, MÜNCHEN: Leonardo, *Mona Lisa* (radiografii)

NÁRODNI GALERIE, PRAGA: Dürer, *Sărbătoarea cununilor de trandafiri*

NATIONAL GALLERY, LONDRA: Rubens, *Ororile războiului*

STAATSGALERIE, STUTTGART: Rembrandt, *Autoportret cu beretă roșie* — Oskar Kokoschka, *Portretul dr. Hermann Schwarzwald*

STADTGESCHICHTLICHES MUSEUM, FRANKFURT/MAIN: Jerg Ratgeb, Pictură murală în Mînăstirea Carmeliților

ULLSTEIN, BERLIN: Velázquez, *Venus cu oglinda* — Leonardo, *Cina cea de taină* — Correggio, *Leda cu lebăda* — Rogier van der Weyden, *Pietà* — Rafael, *Madona Sixtină*

ALTE IMAGINI PROVIN DIN URMĂTOARELE LUCRĂRI: Bode, Studien zu Leonardo (G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung Berlin) — Frimmel, Studien und Skizzen zur Gemäldekunde (Gerold & Co, Viena) — Meier-Graefe, Manet (Piper & Co., München) — Paintings and Sculpture from the Kress Collection (National Gallery of Art, Washington) — Porkay, Auf dem Karussell der Kunst (în ediție proprie, München).

CUPRINS

Cuvînt înainte 5

1. DANSUL MACABRU AL OPERELOR DE ARTĂ 9

Istoria crimelor faţă de artă trece prin război şi pace; tîlhari şi jefuitori îşi predau reciproc ştafeta. A da de urma unui tablou pierdut este deseori o încercare zadarnică. Capodopere de renume mondial sînt recuperate, însă, după 25 de ani (cazul unui Gainsborough furat). Wilhelm Bode descoperă în depozitul Galeriilor Prusiene, între o mie de tablouri date uitării, piese valoroase şi le salvează. Cîte ceva despre periculoasele călătorii ale unor tablouri: un Rubens este sfîşiat cu sabia, un Veronese ciopîrţit, un Manet şi un Toulouse-Lautrec mutilate. Sîntem neputincioşi în faţa dezlănţuirii elementelor naturii; marea ne mai înapoiază cîte ceva, după marile incendii nu rămîne însă decît cenuşă. În „Palatul de cristal" de la München pier în flăcări 110 capodopere ale picturii romantice şi 3000 de tablouri contemporane.

2. ARTIŞTII NU ŞTIU SĂ CHIBZUIASCĂ 39

Anecdotele reprezintă deseori mai mult decît un accesoriu; ele fac să crească respectul nostru faţă de creaţia maeştrilor. Chiar şi artiştilor precoci

li se cer sacrificii. Talentul, sîrguința și chibzuiala nu duc însă la bunăstare. Rebelii și aventurierii sînt dincolo de convenții; ei nu cunosc o viață casnică rînduită. Watteau, bolnav de moarte, dăruiește tablouri. Așa se cheltuiesc cu toții. Din opera de o viață a marilor pictori nu se pricopsesc familiile acestora; moștenirea lor aparține, însă lumii întregi.

3. REMBRANDT NU MAI ARE NICI UN BAN 58

Dragostea lui Rembrandt pentru Saskia începe neromantic. Lansarea se leagă de o temă „neapetisantă". Elevii se strîng în jurul maestrului. *Garda de noapte* este condamnată de publicul din Amsterdam. Rembrandt primește cea mai grea lovitură: moartea Saskiei. Un nestăvilit elan creator îl ajută să depășească durerea. Hendrickje îi devine tovarășă de viață, îl amenință însă falimentul. După scoaterea la licitație a bunurilor sale, artistul pus sub tutelă are alături, pînă la moarte, pe fiul său Titus și pe Hendrickje. El pictează pînă la capăt. La început tablourile aproape că nu au căutare, mai tîrziu curba prețuirii crește vertiginos. Restauratorii serbează adevărate triumfuri. Specialiști din toată lumea verifică azi autenticitatea unor lucrări contestate, folosind întregul arsenal al mijloacelor tehnicii moderne.

4. ATÎT DE PUȚINE OPERE DE LEONARDO... 79

Moștenirea certă a lui Leonardo s-a redus la un număr mic de picturi. De ce atît de puțin? Aflăm cîte ceva despre modul de lucru al vechilor școli de maeștri. Multe opere au dispărut sau au fost distruse. Monumentul Sforza n-a putut fi turnat, căci ducele avea nevoie de bronz pentru tunuri. Deoarece Leonardo făcea experiențe în pictura murală, astăzi avem numai cópii ale cartonului său, numit pe vremuri „Școala lumii". Cardinalul

Fesch, un unchi al lui Napoleon, îl redescoperă la Roma pe *Sf. Ieronim* sfîrtecat cu ferăstrăul. *Cina cea de taină* este ocolită de bombe. În 1911 *Mona Lisa* dispare din Luvru, ca să reapară peste doi ani.

5. O RAPSODIE ÎN IMAGINI 109

Capodopere recunoscute pribegesc fără odihnă şi fără apărare secole de-a rîndul. *Sărbătoarea cununilor de trandafiri* a lui Dürer serveşte la astuparea unei lucarne şi este apoi vîndută la un preţ de nimic, pînă ce un abate iubitor de artă o salvează şi o restaurează. Ameninţarea cu pedeapsa capitală asigură timp de 272 ani securitatea picturii lui Tiţian *Moartea Sf. Petru Martir*. Răpită din ordinul lui Napoleon, grav deteriorată de apa mării, restaurată şi pusă la loc, lucrarea piere apoi într-un incendiu, cu excepţia a două fragmente. Iubitele zeilor, pictate de Correggio, cutreieră colecţiile Europei: Carol Quintul, Rudolf al II-lea, regina Cristina a Suediei, cardinali, prinţi ai imperiului, duci, Napoleon, Frederic cel Mare se bucură de frumuseţea lor. Un atentat al bigotului Louis de Orléans distruge capetele frumoaselor Io şi Leda; şi totuşi Io este salvată!

6. SOARELE MECENATULUI 137

Michelangelo şi Papa Iuliu al II-lea; artistul şi mecena. Michelangelo, jignit de Papă, fuge la Florenţa; Iuliu cere extrădarea sa şi ameninţă că va ataca oraşul. Se desăvîrşeşte un monument care peste zece ani va zace sfărîmat la pămînt. Frumuseţea Capelei Sixtine se naşte din chinurile unui geniu, din disperarea sa şi din marea încredere a stăpînului neîndurător. Habsburgii sînt mari colecţionari: Leopold Wilhelm îşi sacrifică averea pe altarul artei. Primul director de galerie din istorie se cheamă David Teniers cel Tînăr, creatorul „galeriilor pictate", opere

de artă şi surse documentare pentru numeroase picturi pierdute sau contestate.

7. FLORA, COPILUL GĂSIT..... 178

Wilhelm von Bode achiziţionează în 1909, dintr-o colecţie engleză, un bust de ceară atribuit lui Leonardo. În ziarul „Times" se afirmă că statuia are cca 60 de ani şi i se datorează englezului Lucas. O armată de martori şi de confraţi geloşi ameninţă reputaţia lui Bode. Bustul este supus unui examen critic. El poartă urme de gloanţe şi o umplutură ciudată. Demonstraţia logică a lui Bode.

8. CEEA CE SCHILLER NU ŞTIA 197

Despre marea campanie iconoclastă care s-a abătut cu patru sute de ani în urmă asupra Ţărilor de Jos găsim o relatare captivantă în opera istorică a lui Schiller. Fanatismul religios invada pe atunci cu cete de asalt mănăstirile şi bisericile; pictorii asistau neputincioşi la pieirea operelor lor. Pieter Aertsen, care s-a opus posedaţilor, şi-a văzut distrusă în trei zile aproape întreaga operă a vieţii sale. Au existat însă şi salvatori şi sprijinitori, care puneau în siguranţă tablouri prin cumpărare, şi speculanţi, care-şi adunau prada la preţuri de nimic şi o vindeau în Spania. Cînd Alba a început acţiunea de „pacificare" le-a aplicat multora pe nedrept epitetul colectiv de „iconoclast".

9. ROMA MERITĂ O RĂSCOALĂ..... 217

Revoluţia franceză atacă arta aulică, caută însă, curînd, să înlocuiască ceea ce distrusese. După prădarea Ţărilor de Jos şi a provinciilor renane, îşi exercită atracţia Italia. Comisari pentru artă pun mîna pe pradă. Temeiul îl constituie mai întîi tratatul de la Tolentino,

apoi se găsesc altele. Coloana a cincea din Roma ajută din toate puterile. Generalul Masséna își umple buzunarele; soldații săi se răzvrătesc fără succes. Cerul Romei are trei stele. Un francez copleșit de rușine, un european adevărat deplînge jaful de neiertat.

10. SALVAT DIN COLB 244

Un om din Köln dovedește prezență de spirit; este vorba de Ferdinand Franz Wallraf. 42 de biserici sînt demolate, dar se găsesc oameni care să pună umărul la salvarea vechii arte. O vizuină de balaur plină de vechituri minunate. Romantismul deschide ochii lui Boisserée și Bertram. Ei strîng destule opere de artă încît să poată alcătui o galerie. Este găsit planul Domului. Goethe nu se poate entuziasma. Ludovic al II-lea achiziționează tezaurul pentru Colecțiile din München.

11 MEDICI ȘI VRACI..... 261

Lumea a trebuit să plătească o imensă taxă școlară pînă ce cîrpăceala întîmplătoare a devenit ceea ce numim terapeutica tablourilor. Capodopere călătoresc în companie proastă și ajung la destinație înnegrite. Un medic cade pe gînduri, altul însă are idei. Dacă rezistă la acest „tratament" este un Rembrandt autentic. Tabloul, distrus din incompetență, este „aranjat" ca să pară sănătos. Muntele Athos rezolvă ghicitoarea: cum pictau grecii? Ce i-a făcut Palmaroli Madonei Sixtine? Transferarea unei picturi pe alt suport necesită o adevărată măiestrie, ea poate însă sfîrși și prost, ca în cazul *Madonei cu cireșele*. S-a vorbit despre „asasinat" cînd de pe pictura lui Andrea del Sarto au început să curgă culorile. Pereții pictați ai lui Ratgeb se trezesc la viață. Chirurgii au conștiința curată: lumea poate asista la operații.

12. CUM SE VÎND TABLOURILE..... 303

Negustorii de tablouri pot fi căutători de comori, speculanţi şi animatori. Noii îmbogăţiţi caută strălucirea numelor mari. Joseph Duveen studiază la Bode şi cumpără colecţii întregi pentru America. El ştie cum să-i abordeze pe milionari şi să obţină de la ei ceea ce doreşte. El le asigură nemurirea şi este omul care ştie să le exploateze vanităţile. Stăpîneşte în mod suveran regulile comerţului de artă, îşi instituie fără scrupule monopolul şi dictează cele mai mari preţuri. Ceea ce ar putea perturba piaţa este mutat în pivniţă. Se acordă cataloage în loc de titluri de noblete. El este omul care îi provoacă pe miliardari să susţină National Gallery din Washington.

13. FERICITELE DESCOPERIRI..... 334

Descoperirea operelor de artă necesită ochi şi competenţă. Cutia de piele din munţii Harz. Reliefurile de bronz ale primăriei din Nürnberg şi Madona de la Monte Cassino sînt exemple fericite de descoperiri întîmplătoare. Şase desene ale lui Matthias Grünewald, găsite într-o grămadă de vechituri, dezlănţuie un conflict de moştenire. Un Waldmüller atîrnă timp de 30 de ani, nerecunoscut, în sala de aşteptare. La Köln iese la iveală, după 1.800 de ani, un mozaic cu temă bahică, un dar al războiului cu bombe. Originale preţioase apar cu prilejul curăţirii unor picturi. Cazul lui Jordaens repictat, care este „ras" la Budapesta de Porkay. Bode recunoaşte din primul moment un Dürer şi un Scorel. Bagheta magică deviază numai în mîna cunoscătorului.

14. ÎN ZILELE NOASTRE..... 375

În cel de al III-lea Reich s-a desfăşurat o campanie iconoclastă, fără mult zgomot, aproape cu excluderea opiniei publice. Soarta unui proscris

o aflăm din scrisorile lui Barlach. La Nürnberg se dezbate jaful operelor de artă în cel de al doilea război mondial. La Berlin sînt distruse comori de artă despre care se credea că ar fi la loc sigur în turnurile de apărare antiaeriană. În Salzkammergut însă este salvat în mod miraculos, de cîţiva oameni hotărîţi, cel mai mare muzeu subteran din lume.

15. PIRAŢII ARTEI 412

De la tîlharii mărilor la piraţii artei din secolul al XX-lea. Sînt jefuite biserici şi capele. Afacerile cu opere de artă furate au devenit periculoase. Calea riscantă a şantajului. Furturi efectuate în numai patru ani. Înapoiaţi-ne Madona din Volkach! 100 000 de mărci drept sumă de răscumpărare. National Gallery din Londra nu vrea să trateze. Ultrasunetele şi razele ultraviolete păzesc tablourile.

BIBLIOGRAFIE 434

Sursa ilustraţiilor 447

REDACTOR : GHEORGHE BALA
TEHNOREDACTOR : MIHAIL BOITOR

BUN DE TIPAR : 02.12.1974
APĂRUT 1974
COLI DE TIPAR 19
PLANŞE TIPAR ADÎNC 24
C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MARI 7.01
C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MICI 7
TIRAJ 30 000 + 20 + 90 EX. BROŞATE

TIPARUL EXECUTAT
SUB COMANDA NR. 40 574
LA COMBINATUL POLIGRAFIC „CASA SCÎNTEII"
PIAŢA SCÎNTEII NR. 1, BUCUREŞTI
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

Biblioteca de artă

133

Biografii. Memorii. Eseuri.

viaţa aventuroasă a operelor de artă

Cartea de faţă nu ne călăuzeşte prin sălile liniştite ale muzeelor. Ea ne dezvăluie o altă latură dramatică a istoriei artei: viaţa agitată, destinul şi avatarurile operelor de artă, istoria unei moşteniri veşnic ameninţate.

Capodoperele de artă din vremuri vechi şi noi — adevărat tezaur al omenirii — nu trebuie, însă, expuse în continuare dispariţiei şi distrugerii. Trebuie făcut totul ca aceste comori să fie păstrate pentru viitorime, ferite de fărădelegi şi pîngărire.

HANS H. PARS